

ՄՕՏԵՑՈՒՄԻ ԱՅԼ “ՓՈՐՁ ՄԸ” ՍՓԻԻՌՔԱՅԱՅ ԱՐՈՒԵՍՏԻ ԵՒ ՄՇԱԿՈՅԹԻ ՆԿԱՏՄԱՄԲ

Սփիւռքահայութեան ամենատուր տալ-նապնդելն մին մշակութային արտադրութեան եւ արուեստի տաղանայն է : Այս տաղանայն մտահոգիչ է միաժամանակ որպէս արտայայտութիւն ընդհանուր իրավիճակի մը եւ աւետում գալիքի մը, որուն ակտանշանները արդէն իսկ կ'են-րեւին :

Արտայայտութիւն ե՛ր աւետում՝ որովհետեւ արուեստ ու մշակոյթ թէ՛ պտուղն են տուեալ ընկերութեան մը ու գրութեան մը եւ թէ՛ իրենց կարգին ուղղակիորէն կը մասնակցին այդ ընկերութեան եւ գրութեան զարգացումին, յիշատակումին : Այս առաջարկութեան երկու մասերը իրարմէ անբաժանելի են : Կը կազմեն ամբողջութիւն մը : Կարելի է

կանխել քաղաքական եւ գինուորական պայքարը :

Զարմանալիորէն (բայց ինչո՞ւ զարմանալ) Վան Կոկի եւս այս գաղափարները ներկայ են, այլ ձեւերով ըսուած : Իր եղբոր՝ Թէօյի ղրկած նամակներէն մէկուն մէջ Վան Կոկ կ'ըսէ թէ «արուեստը մարդուն եւ ընկերութեան գումարումն է» : Ընկերութիւնը՝ որպէս իրականութիւն, ճշմարտութեան նախանիւթ, որուն «իմաստը, նկարագիրը» արուեստագէտը ինքն է որ «ի լոյս կը բերէ, կ'ազատագրէ» :

X

Սփիւռքահայ մշակութային արտադրութեան եւ արուեստի տաղանայ մը գոյութիւն ունի : Այդ տաղանայն անշուշտ պատահականութեան մը արդիւնք է : Անոր արմատները փնտռելու է նոյնինքն Սփիւռքահայութեան պատմութեան եւ ներկայ վիճակին մէջ :

Գաղթը առանցքը կը կազմէ Սփիւռքահայ ներկայ պատմութեան : Գաղթը՝ որպէս Սփիւռքի ծննդակէտ եւ ապրելու եղանակ : Սփիւռքահայութեան դատակարարային կազմաւորումը եւ զարգացումը գաղթի փորձառութեան եւ գաղափարաբանութեան զբոլմը կը կրեն : Այսպէս՝ գաղթը Սփիւռքահայ քաղքենիութեան պարտադրած է տնտեսութիւն մը հիմնուած շարժուն դրամադրութիւն գերակայութեան վրայ : Դրամադրութիւն մը, որ կարելի ըլլայ ի պահանջել հարկին դիւրաւ փոխադրել հոն՝ ուր գաղթը կը տանի : Ասկէ՝ կարեւորութիւնը այն տեղին, որ առեւտրական եւ ազատ ասպարէզներու քաղքենիութիւնը կը գրաւէ Սփիւռքահայ քաղքենիութեան մէջ : Քաղքենիութիւն մը, որ ինչպէս կը տեսնուի էսպէս ֆոլքլորային քաղքենիութիւն մըն է : Անոր վիճակուած է սակայն ղեկավար դեր ըմբիւրքի մէջ : Այս հակադրութիւնը՝ այսինքն սփիւռքեան «ազգային» ղեկավարութեան մը ենթադրումը ֆոլքլորային քաղքենիութեան մը, հաւանաբար ամենակարեւոր տուեալներէն մէկն է, որ հարկ է նկատի առնել սփիւռքեան որեւէ հարցի մը վերլուծումին մէջ :

X

Քոմքրատը քաղքենիութիւններու մօտ ղրխուոր յատկանիշներէն մին ինքնուրոյն նկարագրի բացակայութիւնն է : Գետնառնի նման, անոնք կը յարմարին կեանքի պայմաններու այլազան փոփոխութիւններուն՝ տեղափոխութեան դիմելով ի պահանջել հարկին : Ինքնուրոյն ու չինչ ունենալով, անոնք ոչինչ ունին տալիք : մշակութային արտադրութեան եւ արուեստի մարգերէն ներս, անոնք դատաւարտուած են կամ կրկնելու անցեալէն եկածը կամ ալ կապկելու դուրսը տեսնուածը : Այսպէս, քոմքրատը քաղքենիութեան մը մշակոյթն ու արուեստը ոչ միայն ստեղծագործական ընդթ չունին, այլ նաեւ կը խաղան հակաստեղծական դեր :

Մեքսիքական արուեստը, օրինակի համար, որ այսօր ծանօթ է իր շնորհաւոր ինքնուրոյնութեամբ եւ հարստութեամբ (մասնաւորաբար որմանկարներու մարդէն ներս), 19րդ դարու վերջերը եւ 20րդ

(Շարք կարգալ Բ. Էջ)

LA REVUE DES ÉTUDES ARMÉNIENNES(*)

par J.-P. MAHÉ

Le 3 Octobre 1978 s'est éteint Haïg Berberian, historien et philologue, spécialiste de l'Arménie antique et médiévale, secrétaire de la Revue des Etudes Arméniennes, dont la publication, dirigée de 1920 à 1933 par A. Meillet et F. Macler, reprit à son initiative en 1964, grâce aux subventions de la Fondation Calouste Gulbenkian. Les 12 volumes de cette nouvelle série de la Revue des Etudes Arméniennes, qui parurent entre 1964 et 1977, firent plus que mériter l'estime et l'intérêt du monde savant : ils remplirent pleinement l'objectif que s'était fixé Haïg Berberian, d'exposer, à l'usage des spécialistes d'Europe et d'Amérique, aussi bien qu'à celui d'un public plus étendu, ce que peuvent apporter les études arméniennes à des disciplines scientifiques telles que la linguistique, l'histoire de l'art, la patristique, l'histoire byzantine et médiévale ou la connaissance des peuples de l'Orient.

L'Arménie a presque toujours été entourée de voisins ou d'ennemis plus puissants qu'elle ; mais bien peu de ces autres peuples peuvent s'enorgueillir d'une littérature aussi riche et aussi ancienne que la sienne. Encore faut-il que ces trésors rencontrent en Occident toute l'attention dont ils sont dignes : telle est donc la signification d'une revue arménologique entièrement rédigée en langues européennes, en français pour l'essentiel, éventuellement en anglais ou en allemand pour quelques articles dus à des collaborateurs étrangers.

Le dévouement d'Haïg Berberian avait été si généreux et si total, il avait assumé avec tant de zèle et de compétence toutes les tâches matérielles et scientifiques, que son décès aurait risqué de mettre fin à la publication si l'on n'avait établi d'urgence une nouvelle organisation. Sous la présidence de Monsieur Georges Dumézil, de l'Académie Française, le Comité de rédaction se constitua en « Association de la Revue des Etudes Arméniennes » et me chargea d'assurer, comme secrétaire la publication du tome XIII, dont la Fondation Calouste Gulbenkian voulut bien continuer de subventionner l'impression, comme elle n'avait jamais cessé de le faire depuis 1964. L'ancien conseil scientifique de la Revue fut élargi grâce à la participation de plusieurs spécialistes, résidant en France ou à l'étranger : les Professeurs Dagron, Dédéyan, Dowsett, Garsoïan, Kouymjian, ainsi que du Révérend Père Akelian. En outre il fut convenu que le Professeur Kouymjian publierait, sous forme de Volume Hors Série de La Revue des Etudes Arméniennes un recueil d'articles à la mémoire de Haïg Berberian.

La parution récente du Tome XIII est le premier résultat de cette nouvelle organisation. Le volume réunit des collaborateurs de diverses nationalités et témoigne ainsi de la faveur dont jouissent actuellement les études arméniennes à travers le monde. Constitué de 488 p + XXI planches, il comporte six grandes parties : 1. — Travaux et mémoires, 2. — pages anciennes, 3. — notes et discussions, 4. — bulletin critique et bibliographique, 5. — Tables et index des tomes 1 à X de La Revue des Etudes Arméniennes, 6. — publications reçues.

Les articles sont regroupés par centres d'intérêt : linguistique et philologie, histoire et littérature anciennes, histoire de l'art, période moderne (jusqu'au début du 19e siècle). Les contributions de MM. Greppin (Détroit), Strohmeyer (Détroit), De Lamberterie (Paris), Lindeman (Oslo), concernent l'étymologie de la langue arménienne et ses rapports avec d'autres langues anciennes, comme le grec ou le hittite. M. Minassian (Genève) publie le début de l'adaptation française du Dictionnaire d'Adjarian par A. Meillet et L. Mariès.

R. H. Hewsen (Glassboro) présente deux articles d'histoire ancienne : l'un sur la Géographie attribuée à Moïse de Khorène et le problème des divisions territoriales de l'ancienne Arménie, l'autre sur la chronologie des Arsacides chrétiens et des premiers catholiques d'Arménie. Il s'appuie principalement pour cette étude sur l'Histoire de Pavstos Buzand. Deux autres articles sont consacrés à David de Sassoun. Tandis que

ՄՕՏԵՑՈՒՄԻ ԱՅՆ «ՓՈՐՁ ՄԸ»

ՍՓԻՒՌԱՅԱՅ ԱՐՈՒԵՍՏԻ ԵՒ ՄՇԱԿՈՅԹԻ ՆԿԱՏԱՄԱՐ

(Շար. Ա. ԷՆԷՆ)

Պարոն սկիզբը որպէս գլխաւոր մտահոգութիւն ունէր կապուած եւրոպական արուեստի, ճիշդ այն շրջանին երբ Մեքսիկա կը գտնուէր քոմբրատոր քաղաքներու թեւեւ մը իշխանութեան տակ: Լիբանանեան մշակութային արտադրութիւնները եւս, մինչեւ 1970ական թուականներու սկիզբները, իրենց ջանքերով մեծամասնութեան մէջ ուրիշ բան չէին եթէ ոչ արեւմտեանի ձգտող ձախիկ փորձեր: Այս երկու երկիրներէն ներս, ընկերային քաղաքական պայմաններու եզրափոխութիւնը եւ ստոր համընթաց ժողովրդային զօրաւոր հասանքներու զարգացումը իրենց հետ բերին ահագին ծաղկում արուեստի բոլոր բնագիտականներէն ներս:

Այսպէս նաեւ, քոմբրատոր քաղաքներութեան մը արտադրութեան տակ գտնուող հայկական Սփիւռքի մէջ, արուեստ ու մշակոյթ մեծաւ մասամբ կը շարունակեն կամ անցեալի կրկնութեամբ ապրիլ կամ ալ օտարը կապիւն: Ինչ որ Հերման Վահրամեան «Մեռելապաշտութիւն» կը կոչէ կամ ինչ որ Կոստան Զարեան «սորպոնացած մտայնութիւն» կ'անուանէ, ինչպէս վերջերս կը յիշեցնէր Լուսինի Բաղդիւր, ուրիշ բան չէն եթէ ոչ անցեալի կրկնութիւնը եւ օտարի կապուած Սփիւռքի մէջ: Սփիւռքի արուեստը ըստ փիւռքեան արուեստ չէ այլ կոնակ զարմուցած է սփիւռքեան տաղանդներուն եւ հակասութիւններուն: Այլ խօսքով, երբ նման արուեստ մը ոչ իսկ կը զբաղի իր իրականութեան ըմբռնումով, ալ ինչպէս ակնկալել անկէ ստեղծագործական գեր, ինչպէ՞ս սպասել, որ ան «խրախուսութիւնը փոխարինէ կարելիով»:

Ահա նաեւ թէ ինչու հայապահպանումը ըստ ըստ, որ Սփիւռքահայ քոմբրատոր քաղաքներութեան դադարաւարտութեան գլխաւոր հիմքերէն մին կը կազմէ, Սփիւռքահայ արուեստն ու մշակոյթը կը խրէ օր ըստ օրէ աւելի խոր ձմեռնաբանի մը մէջ:

Սփիւռքի մէջ, արուեստի գործի մը կամ մշակութային արտադրութեան մը կ'ԱՊԸ սփիւռքեան հակասութիւններու եւ տաղանդներու հետ, առաջին չափանիշն է այդ գործին կամ արտադրութեան արժեքին: Այդ կապն է որ կը վերահաստատէ «միացումը ենթակառոյցի եւ գերա-կառոյցի»:

×

Ասկէ կը հետեւցուի, բնականաբար, որ ամէն փորձ սփիւռքեան արուեստ ու մշակոյթ ստեղծելու, պէտք է մեկնի ըստ փիւռքեան հակասութիւններէն ու տաղանդներէն եւ ձգտի սփիւռքեան ենթակառոյցի եւ գերակառոյցի միացումին: Որքան ալ «բնական», այս հետեւցումը միշտ չէ որ կատարուած է ու կը կատարուի: Այսպէս, օրինակի համար, հոգեվերլուծական մօտեցումը, բոլորովին զանց առնելով ենթակառոյցային տուեալներն ու ազդակները, ինքն իր վրայ դարձուող մտային մարզանք մըն է լոկ, որ տեղ չի հասցներ ոչ այդ մօտեցումը կիրարկողը, ոչ ալ ընթերցողը, եթէ համբերութիւնը ունի մինչեւ վերջ հետեւելու իրեն հրամայուածին: Նոյնքան ապարդիւն են ճիգերը այն «ստեղծագործութիւններուն», որոնց առանցքը վերացապաշտ անհատ մը կը գտնուի, տեղէ եւ ժամանակէ դուրս, օգին մէջ կախուած բան մը, «զգացումներու» եւ «ապրումներու» զրամագլուխի մը շահագործումով աղ-բատացող բառակոյտ:

Տեղ եւ ժամանակ, աւելին՝ տեղի եւ ժամանակի կերպարը, առանց տեղին եւ ժամանակին դիմացող արուեստի եւ մշակոյթի որեւէ գործ կարելի չէ երեւակայել (բառարկող մի փնտռէ հոս), ըստ փիւռքի մէջ արտակարգ կարեւորութիւն կը ստանան: Կարելի է թերեւս ըսել, որ Սփիւռքի գլխաւոր հարցերէն մէկը տեղի եւ ժամանակի ամբողջական ապ-րումն ու ստանձնումը հարցն է: Ու քոմբրատոր քաղաքներութեան գլխաւոր մտահոգութիւններէն մին փախուստն է տեղէն ու ժամանակէն:

Միւս վտանգը, որ կը սպառնայ այն արուեստագէտներուն ու մտաւորական-րուն որոնք սփիւռքեան մտահոգութիւն-

ներ կը հետապնդեն, ժողովուրդէն կըտրուելու վտանգն է: Այս վտանգին ենթարկուելու հնարաւորութիւնները շեշտաւորուած են անշուշտ Սփիւռքի պայմաններուն բերումով: Ու ճիշդ այդ պատճառով՝ ժողովուրդէն չկտրուելու ճիգը, տեւական ներկայութիւն մը պէտք է ըլլայ այդ արուեստագէտներուն ու մշակութականներուն մօտ: Եթէ օրինակ երկրամաս ըլլալու դատապարտուած չըլլար, պիտի ըսէի թէ սիգիֆեան վրձնակահանութեամբ պէտք է հետապնդել ժողովուրդէն չկտրուելու հարցը:

Ժողովուրդէն չկտրուելու առաջնակարգ պայմանը, անշուշտ, ժողովուրդի հարցերու արծարծումն է: Սփիւռքեան հակասութիւններն ու տաղանդները մտային վերացապաշտ յղացումներ չեն, այլ ժողովուրդի մը կողմէ ապրումն ու շօշափելի իրականութիւններ: Ինչպէ՞ս կարելի է ուրեմն այդ հակասութիւններն ու տաղանդները ապրիլ ու հասկնալ առանց ապրելու ու հասկնալու ժողովուրդը:

×

Քէմալ Թահիրին չրկած իր նամակներէն մէկուն մէջ նազիմ Հիքմէթ կը գրէ. «Այս վերջին տարիներու ընթացքին եղբակացութեան մը հասայ. մեր կողմի մարդիկը պէտք է կարենան մեզ կարգալ, մենք՝ իրենց զրոյները, իրենց կեանքի իւրաքանչիւր հանգրուանին, պատասխանը գտնել՝ արուեստի տեսակետէն՝ իրենց իւրաքանչիւր հարցին, երբ կը սիրեն, օրինակ, եւ երբ պահանջը կը զգան սիրոյ բանաստեղծութիւններ կարգալու, երբ կը կուտին, եւ պաշարի բանաստեղծութիւն կ'ուզեն կարգալ, երբ պարտուած են, եւ պահանջը կը զգան յօյսի բանաստեղծութիւններ կարգալու, երբ յաղթական են, ու կ'ուզեն ցնծութեան քերթուածներ կարգալ (...):

Ինչ կրնայ կարգալ այսօր Սփիւռքահայը երբ պահանջը զգայ... Հայերէն կարգալու:

1940ական թուականներու թուրք քաղաքներութեան ուղղելով իր խօսքը, Հիքմէթ կ'ըսէր. «Եթէ լաւ գրողներ չունիք դուք, անոր պատճառը այն է որ ձեր գաղափարախօսութիւնը այնքան նեխած է, որ ոչ մէկ բովանդակութիւն չի կրնար ընծայել, արժեքաւոր արուեստագէտին»: Ահա թէ ուր հասած է նաեւ մեր քոմբրատոր քաղաքներութեան դադարաւարտութիւնը:

Սփիւռքահայ արուեստն ու մշակոյթը իր ներկայ մահամերձ վիճակէն ազատելու միակ միջոցը վերադարձն է դէպի ժողովուրդը, իր տեղը եւ իր ժամանակը ապրող ժողովուրդը: Վերադարձ ժողովուրդի՝ թէ՛ որպէս ներշնչման աղբիւր, թէ՛ որպէս ընթերցող ու հանդիսատես թէ՛ մանաւանդ, որպէս վերջին վճիռը արձակող դատաւոր: Ամէնէն աւելի՝ որպէս վերամիացում ենթակառոյցի եւ գերակառոյցի «պաշտօնեաներուն», ինչպէս պիտի ըսէր Կլեմենտ:

×

Հիքմէթի վերեւ յիշուած առաջարկութիւնը կարեւոր ըլլալով հանդերձ, պէտք է զայն հասկնալ որպէս բացարձակ չափանիշ մը. ոչ իսկ ամենալայնող կարելի չափանիշներէն: Եթէ, օրինակի համար, այս առաջարկութիւնը կարգաւոր սկսելով իր վերջաւորութեան, ճիշդ պիտի ըլլար մտածել, թէ սփիւռքեան կամ, աւելին, սփիւռքեան ժողովրդային արուեստի գործեր են անպայման, այն գործերը, որ այսօր ժողովրդային խաւերու մէջ կը կարգացուին կամ կ'ունենալուին, եւնի, Սփիւռքի մէջ: Անշուշտ ոչ: Այդպիսի կարելի չէ նկատել, օրինակ, Բաֆֆի մը գործերը կամ Պարոյր Սեւակի բանաստեղծութիւնը կամ Կոմիտասի երաժշտութիւնը: Անշուշտ կան նաեւ գործեր ինչպիսին է, օրինակի համար, Շահնուրի «ՆԱՆՆԱՋԸ», որոնք այս սահմանումն կը համապատասխանեն: Կան նաեւ Պրլեանի «Տեղաբնութեան» նման գործեր, որոնք գերազանցօրէն սփիւռքեան են, առանց սակայն որ կարգացուին Սփիւռքահայ ժողովրդային խաւերու մէջ: Հեղինակներն ինքեանք չեն

E. R. Anderson (Cleveland) décèle dans l'épopée arménienne des structures narratives et mythiques caractéristiques du folklore universel, J. Amsler (Paris) compare le texte aux Nibelungen et suggère que l'auteur allemand a pu avoir connaissance du récit arménien, par exemple lorsque Barberousse se porta au devant des troupes arméniennes de Cilicie. B. Outtier (Solelmes) édite l'ancienne traduction arménienne d'un texte d'Ephrem le Syrien sur les ruses de Satan: on peut y voir une variante amusante du scénario, classique au Moyen-Age de l'ermite tenté par le diable. Le Professeur X. A. Mouchégian (Erévan), adjoint au directeur du Musée d'Histoire de l'Arménie, s'appuie sur la découverte, en URSS et dans d'autres pays européens, de divers trésors de monnaies arabes frappées dans la ville arménienne de Dvin, pour retracer les voies du rayonnement commercial international de l'Arménie aux 8ème-10ème siècles.

Dans le domaine des arts, M. Hasratian (Erévan), de l'Institut d'Art de l'Académie des Sciences, décrit l'église de la Sainte Mère de Dieu à Sarakap, et le Docteur J. M. Thierry (Etampes) décrit Saint-Jean de Biourakan. Deux brefs articles de O. Meinardus (Bonn) concernent l'influence de l'art occidental sur des peintures arméniennes représentant le Jugement Dernier et le Christ au Pressoir à Jérusalem et à Nor Djura. Ces peintures nous amènent à l'époque moderne, à quoi se rapportent également la contribution de Ya. Dachkevitch (Lvov) sur Siméon de Pologne et celle de R. Pankhurst (Londres) sur les relations arméno-éthiopiennes.

La première thèse de Hübschmann, depuis longtemps introuvable, et réimprimée dans ce volume XIII de la Revue des Etudes Arméniennes, comporte une traduction commentée de la Chronique de Sébéos sur les invasions en Arménie.

Parmi les discussions d'ouvrages, développées en forme d'articles, on signalera les notices de M. Canard sur l'histoire de Tarôn (édition Aïvazian) et sur la thèse du Professeur A. Ter-Ghévondian, *l'Arménie et le Califat arabe*. Pour ma part, j'ai rendu compte des différents travaux bibliographiques de H. S. Anassian, en les confrontant aux informations que j'avais pu recueillir au Maténadaran ainsi qu'aux ouvrages récemment parus sur les Pères grecs. Les données arméniennes permettent de compléter sur des points importants l'information des spécialistes européens.

Le bulletin bibliographique comporte des notices sur des ouvrages arménologiques parus récemment en Arménie même et à l'étranger. Les tables des tomes I à X permettront aux lecteurs d'apprécier et d'utiliser plus aisément la somme quasiment encyclopédique des matières publiées par la Revue des Etudes Arméniennes, grâce aux soins éclairés de Haïg Berberian depuis 1964.

Appréciée à l'étranger, et commandée par un grand nombre de bibliothèques publiques et d'institutions universitaires d'Amérique, d'Allemagne, de Hollande des Pays de l'Est, de Suisse et d'Angleterre, la Revue des Etudes Arméniennes reste assez peu connue en France en dehors des cercles spécialisés. Elle constitue néanmoins, potentiellement, une chance d'expansion culturelle pour la communauté arménienne de ce pays. Tout d'abord, parce qu'elle offre un moyen d'instruction scientifique sur l'Arménie, sans concession à l'amateurisme ou à la vulgarisation. Cette austérité lui a parfois été reprochée. Elle est pourtant un gage de qualité, de sérieux et surtout de respect pour l'objet des études arméniennes, qui méritent pleinement d'être envisagées avec toute la rigueur et toute l'exigence en usage dans les autres disciplines. De plus, la Revue des Etudes Arméniennes ouvre des perspectives encourageantes de diffusion aux jeunes chercheurs qui souhaiteraient contribuer à ces études et voir leurs travaux publiés: bénéficiant des conseils de leurs aînés, ils peuvent ainsi participer eux-mêmes d'une façon active aux efforts de ceux qui désirent connaître et faire connaître l'Arménie de toujours, celle qui possède un trésor culturel qui ne lui sera pas ôté. Puissent-ils être nombreux à venir nous apporter leur aide, la persévérance de leurs efforts et leur enthousiasme.

J.-P. MAHE

(*) *Revue des Etudes Arméniennes*, tome XIII, 488 p. + XXI planches. Prix T.T.C. 160 F. (France), 200 F. (autres pays).

Pour commander, adressez-vous à votre libraire habituel ou directement au siège de l'Association: Association de la Revue des Etudes Arméniennes,

7, rue Marx Dormoy, 75018 Paris;
C.C.P. 23 704 05 H PARIS

ԳՐԻԳՈՐ ՆԱՐԵԿԱՑԻ

Մասեան Ողբերգութեան - Տաղեր

Թարգմանութիւն՝ Վազգէն Գեւորգեան

«Սովետական Գրագ» Հրատարակչութիւն,
ԵՐԵՎԱՆ, 1979, 656 էջ :

0. 0. Ահա ՆԱՐԵԿԻ եւ ՏԱՂԵՐՈՒ նոր
թարգմանութիւն մը:

Շքեղ հրատարակութիւն, առձեռն
աւետարանի մը չափով: Կողքին
Նարեկացիի մէկ մանրանկարչական դի-
մանկարը: Ամէն բան, ամէն գլուխ կը
բացուի «ոսկեգորուպ» խորանով մը, նը-
ման անոնց որոնց կը հանդիպինք ձեռա-
դիրներու մուտքին: Գրքին ձեւաւորումը
ուշագրաւ երեւոյթ է, թէեւ ոսկիի, ոս-
կեգործի այս վառնումը զբեր յղացման
բոլորովին ապայօթմանկան ըմբռնում մը
կը մատնէ: Իսկական հակադրութիւնը
թարգմանութիւնը ուղղող ծրագրին, որ
կը միտի աշմէական, «բոլոր ժամա-
նակներուն», զրեթէ տիեզերական, «ու-
նիվերսալ» Նարեկացի մը յայտնարեւե-
լու: Ամէն պարագայի ճիշդ չէ խնայուած
հատորը դարձնելու բացառիկ գեղօր մը,
զրեթէ կանոնական հրատարակութիւն
մը, որ իր 25000 տպաքանակով Նարե-
կացիի թարգմանութեանց պատմութեան
մէջ թուական կազմելու սահմանուած է
(1):

Պիտի չխօսիմ այս թարգմանութեան
յատկանիշներուն, յաջողութեան կամ ձա-
խողութեան մասին: Չեմ ձեռնարկեր
թարգմանութիւնը բնագրին հետ բաղդա-
տելու գործին, որ կրնար զիս շատ հե-
ռուները տանիլ. անկարող ալ եմ հաս-
կընալու նման ձեռնարկներու - գրարա-
րէն արդի աշխարհաբար վերածումներու
- նպատակը: Ըսեմ սակայն անմիջապէս
որ Վ. Գեւորգեանի աշխատանքը, թարգ-
մանելու եղանակը, շատ աւելի նուրբ է
եւ զգոյշ, շատ աւելի «բանաստեղծական»
է իբրեւ արդիւնք, քան աշխարհաբարի
նախորդ վերածումները, որոնք յաճախ
կը տառապին «միայն իմաստ թարգմա-
նելու»: Հիւանդութենէն, մոռնալով գրու-
թեան պայմանները եւ տարականոն բար-
դութիւնը Նարեկացիի թեքիւնքի: Անշուշտ
Վ. Գեւորգեան գիտէ որ Մատեան Ող-
բերգութեան (2) զրբի թարգմանութիւն
մը վառնալով լեցուն գործ մըն է, երբ
կը ձգտի թէ՛ ճշգրիտ ըլլալ թէ՛ «բանաստ-

տեղծական»: Չեմ կարծեր որ բանաս-
տեղծականը հակադիր եղբն է ճշգրտու-
թեան, ինքնին, բայց թարգմանութեան
պարագային ճշգրտութիւնը եւ բանաս-
տեղծականութիւնը զրեթէ անմիջարկելի
բեւեռներ են:

01.- Կարելի է վիճելի դռնել թարգ-
մանիչի որոշ ընտրութիւններուն մասին:
Օրինակ առաջին Բանի մէջ անհարկի փո-
փոխութիւններ կան. այսպէս՝ «Այլ հո-
տոտեսցիս, հայեսցիս, զթաժ, քան ի
պատարագն բոլորապտուղ» տողը կը
դառնայ.

Սակայն կը մայես մրան, ով գթած,
Ու կը հառառես աւելի սիրով,
քան պատարագն այն բոլորապտուղ,
Որ մատուցում էր ծիով քանձարաքաղ»

Բոլորապտուղին բոլորապտուղի վերա-
ծումը կը ջնջէ նախորդող տողերուն մէջ
եղած յղումը՝ «զպտուղ ըղձից ճենճերոյ
սասանեալ մտացս»ին: Անշուշտ բոլորա-

Գրեց՝ Գ. ՊԵՆՏԵԱՆ

պըտուղին ջնջումը անմեղ չէ, որովհետեւ
բոլորապտուղը կ'ըսէ պատարագին, Բը-
րիստոսի զոհադործումին իմաստը: Բո-
լորապտուղը ողջակիցումն է, որուն պը-
տուղը մարդկութեան մեղքերուն քառումն
է: Իսկ անընդունելի սահմանը կը հաս-
նի մատուցում էր անցեալը մատուցեալ
ծիայն քաղութեան տողին համար: Այս
ձեւով պատարագի մատուցումը կը դառ-
նայ անցեալի սովորոյթ: Թէ՛ պատմական
թէ՛ մանաւանդ գրութեանական տուեալ
- ներով անցեալի վերածումը կ'ենթադրէ
սխալ ընթերցում, որուն միտումը հաս-
կանալի է, երբ նկատի առնենք բոլոր -
վին աշխարհականացած ՆԱՐԵԿԻ մը ունե-
նալու տրամադրութիւնը Սովետահայ
«նարեկագրութեան» մէջ: Աշխարհա -
կանացում որ կը սկսի կրօնական, աս-
տուածաբանական, դաւանաբանական յը-

բին, ո՛չ որպէս աղատադրում նոյնինքն
արուեստի մէջ սփռուեան հակասութիւն-
ներէն, ոչ որպէս Հայկական Հարցի յե-
ղափոխական ներկայութիւն, որպէս ժըխ-
տումը Սփիւռքի:

Երկրորդ կէտը, մշակոյթի պատմակա-
նութիւնը, Լենինի մօտ է, որ ամենալաւ
ձեւով տրուած է: Լենին կ'ըսէ, թէ ար-
ուեստ ու մշակոյթ անբաժանօրէն մաս
կը կազմեն «ժողովուրդի մը պատմական
գիտակցութեան դուռնաբանութիւն», եւ որ -
պէս ա՛յլ ներկայ են անոր մօտ համա -
նակէն անդին: Ասոր համար ալ ան ընդ-
դիմացաւ Տոսթօեւսկի մը կամ Թոլսթոյի
մը գործերուն «դատապարտումին», զա-
նոնք նկատելով որպէս ամբողջական մա-
սեր ժողովուրդի մը պատմական մշակու-
թային հարստութեան,ՈՐՈՇ հանգրուանի
մը: Բաժնի եւ Կոմիտաս եւս ներկայ են
եւ պէտք է մնան այսօր եւս, որպէս մեր
ժողովուրդի մշակութեային պատմութեան
անբաժանելի պատկանելիութիւնները:
Բայց ո՛ւր է այս պատմական գիտակցու-
թեան զարգացումին մէջ Սփիւռքի ներ-
դրումը: Հարցը ճիշդ հոս է: Սփիւռքը
մեր պատմութենէն դուրս կը մնայ որպէս
մշակութային նոր հանգրուան: Ասոր
պատասխանատուութիւնը ամբողջու-
թեամբ կ'իյնայ Սփիւռքահայ մտաւորա-
կանութեան ուսերուն վրայ:

×

Պ. Պրեխտ տեղ մը կը կ'ըսէ. «Քաղ -
քենի փրկսփաները տարբերութիւն կը
դնեն գործի մարդուն եւ խօսքի մար-
դուն միջեւ: Մտածող մարդը կը մերժէ
այս զանազանութիւնը»:

Ու Սփիւռքի մէջ մտածելը զժուար ար-
հեստ է. «ճշմարտապէս եւ ոչ կարծեօք»:

ՊԵՆՏԵԱՆ ԹԵՐԶԵԱՆ

դումները կարգաւոր տառացի եւ ջնջելով
ՆԱՐԵԿԻ գլխաւոր, եթէ ոչ միակ միջ -
գրութեանական յարաբերութիւնը: Ընթեր-
ցողը կը հասկնայ թէ ինչո՞ւ հատորէն
ներս չեն մտած ԼԳ Բանի գ. դ. ե. դ. է.
մասերը, ԼԳ-ի գ. դ. ե. մասերը, ԻԶ-ի
գ. մասը, եւ ամբողջ Հե Բանը, առանց
խօսելու ՂԲ եւ ՂԳ Բաներու մասին: ՄՈՒ
աշխարհականացումը կ'անցնի այսպէս
անդամահատումէն (3):

Թարգմանական աշխատանքի հարցի
քննութեամբ չեմ ուզեր դադարիլ այստեղ,
այլ զայն հիմնող քանի մը սկզբունքնե-
րով, որոնք կը գտնուին ՅԵՏԱՂԻՍՈՐՁ ԱԿ-
ՆԱՐԿ խորագրերը կրող եւ հատորի վեր-
ջաւորութեան դրուած գրութեան մէջ:

1.0.- Ինչպէ՞ս չանդարդառնալ այդ ԱԿ-
ՆԱՐԿը բացող երեք ու կէս էջերուն ուր
աս տեսակի «նարեկեան ներշնչումով»
գրուած ընդլայնումներ կան.

«Եւրոպական վերածնութեան հսկա -
ներին աւելի քան երեք հարիւրամեակ
կանխելով՝ աշխարհիկ խանդավառու -
թեամբ, ռաֆայելեան ամենանուրբ ու
ճաճանչազեղ գոյն ու թոյրերով, մո -
ցարտեան հոգեհուսառ, յուզաթրթիռ ու
կենսախինդ մաժոռով, ի դէմս աստուա-
ծամօր, նա երգեց իդեալական կատար-
եալ, բայց եւ իրական, կենդանի կնոջ
գեղեցկութիւնն ու շնորհները այնքան ու-
գեղունչ, որ ամենակենսամերժ ասեկոյն
(ճշնոյթի) սիրտն անգամ կարող է խոտ-
ղումը, համակել հեշտասարուռ զմայ -
լանքով» (էջ 598-599): Կը կարծէինք որ
«վարդամասն արշալոյսի» օրերը անցած
են շատոնց: Ըստ երեւոյթին՝ ոչ: Աւե-
լին՝ նմանողական մտածողութիւն մը ի-
րարու կը մօտեցնէ Ռաֆայէլն ու Մո -
ցարտը, այդ բոլորով ստեղծելու համար
«աշխարհիկ խանդավառութեամբ» գրող
Նարեկացի մը: Արդ՝ Տաղերուն հեղինա-
կը վերածել վերածնութեան նախակա -
րապետի մը ինքնին նոր չէ: Առ նուազն
կը սկսի Արեգեանի դասադրքային մեկ-
նարանութենէն, կը շարունակուի Մ. Մը-
կրեանի «Գր. Նարեկացի» մենագրու -
թեամբ (4), դառնալով «Ֆէոդալիզմի դէմ
ուղղուած գլուղացիական - աշխատաւո -
րական պայքարի արտայայտութիւն» (5),
յանգելու համար «մարդու», «լաւի», գե-
ցեցիկի, բարոյական մեծութեան շատա-
գովի պաշտօնին, կարծէք ՄՈՒ-ը նախա-
պէս կապիկներունը նկատուած ըլլար:
«Գոհահիկ սոցիոլոգիական» մտածողու -
թիւն բայց նաեւ գոհահիկ իդէալիզմ, ա-
ռանց իրար նեղելու, կը քալեն միասին
դէպի «ժողովուրդական յաղթանակի» դիր-
քերը:

ՄԱՏԵԱՆԻ կրօնական, աստուածաբան -
նական, ճշնողական եզրերը, խստու -
թիւնը, խառնաշուռումը, այս աշխարհի
տէրերուն դէմ՝ արհամարհանքը գոժուար
որ մտնեն ապակրօնականացեալ ընկերու-
թեան մը զաղափարաբանութեան մէջ:
Նարեկացիի գործը կարելի է ընդունիլ
այդ զաղափարաբանութենէն ներս միայն
անոր վերածումովը «բանաստեղծու -
թեան», մարդկային սրտի եւ հոգիի ար-
տայայտութեան: Ինչ որ տեղի կ'ունենայ
այստեղ:

1. 1.- Վ. Գեւորգեան աւանդութիւն մը
կը շարունակէ անխուսափելիօրէն, երբ
կը փորձէ ՄԱՏԵԱՆը ապակրօնականաց-
նել Տաղեր-ու տուեալներով: Արդա -
րեւ աշխարհականացման բոլոր փորձերը
կը մենին Նարեկացիի վերագրուած 16-20
տաղերէն, հասնելու համար ՄԱՏԵԱՆին:
Հեղինակի նոյնութիւնը գրաւական առ -
նելով՝ մեկնաբանները արտօնուած կը
նկատեն իրենք իրենց մէկուն յատկա -
նիշներով միւսը բացատրելու, եւ այս ձե-
ւով կը փակեն - կը ծածկեն վիճը որ
կայ Տաղեր-ուն եւ ՄԱՏԵԱՆին միջեւ:

Նման վերագրում ուրիշ բան չէ եթէ
ոչ մեկնաբանական մեթոտի գեղծում,
զառածում, որով 16 տաղի մակերեսային
ընթերցում կ'ընդարձակուի աւելի քան
600 էջոց զրբի մը վրայ: Արդ՝ ՏԱՂերը,
հակառակ իրենց վերագրուած «վերածը-
նութեան ոգիին» (աս ալ արեւմտեան քա-
թէկոքի մը, ստորոգութիւն մը, բայց
նաեւ արժեքափ մը, տեղափոխուած այլ
տեղ, առանց զգուշութեան, որովհետեւ
ներյայտօրէն տիեզերական նկատուած,
հակադրուող Միջնադարու երեւակայա -
կան մութին եւ խստութեան) տաղերը,
կ'ըսէի, զաղտնիմաստ գրութիւններ են,
այլաբանութիւններ որոնք կը պատկերեն,
մարդուն մասնչելի ու սիրելի կը դարձնեն
խորհուրդներ ու ճշմարտութիւններ:
Գաղտնիմաստ գրութիւնները եւ այլա -
բանութիւնները Միջնադարուն շատ գոր-

ծածուող գրեթեակերպ են ու կը կենան
քովը «խրթնաբան դպրոցին»: Նարեկա-
ցիի բոլոր մեկնաբանները կ'ընդունին ա-
նոր գործին մէջ գոյութիւնը խրթնա -
բանութեան, որուն նմոյշներէն մէկն է
ՅԱՅՏՆՈՒԹԵԱՆ տաղը, սկսող սապէս.

«էն էլին անէին եղանի եղակ եղելի
անեղիցն աներբիցն յաւիտեանս» կամ
ԾՆՆԴԵԱՆ՝

«էին աջոյ աջոյ ձեռին, աջոյն իւր
աջ ընդ աջմէ հօր, հօր ընդ աջմէ լու-
սոյն փառաց» (6):

Մեր մէջ խրթնաբանութիւնը անշո՛ւշտ
դատապարտուած է ի սկզբանէ, իբրեւ
կեղծ, արուեստակեալ արտադրութիւն,
առանց անոր սկզբունքներու կամ նպա -
տակներու քննութեան: Այսպէս՝ Արեգ -
եան ԾՆՆԴԵԱՆ տաղի մէջըրեւած տողիս
մասին անճաշակութեան վճիռը արձակելէ
վերջ կ'ըսէ. «ուզում է ասել էին աջոյ
ձեռն ընդ աջմէ հօր լուսոյն փառաց» (7):
Եւ այս գրելով աղացոյցը կու տայ գը-
րական երկի նուազագոյն զգացողութեան
բացակայութեանը, կարծէք կրկնութիւն-
ներու վերացումը անվնաս ձգէր դրու -
թիւնը: Քերթողաց արուեստը, որ հի -
ները կը հակադրէին գեղջկանաց անար-
ուեստից-ին, կը դատապարտուի յանուն
կեանքի, ապրումի, յուզումի ֆեթիշա -
ցումին:

1. 2.- Նարեկացիի վերագրուած տաղե-
րուն մեծ մասը այլաբանական է եւ
խրթնաբան: Իսկ տաղը «գրական սեռ»
մըն է, ծագումով հաւանաբար «ժողո -
վրդական», որ կը յատկանշուի տաղա-
չափական եւ փոխաբերական - փոխան-
ուանական եզրերով: Տաղերու պատկե -
րակերտութիւնը եւ ուխտային կազմածը
անգտանելի են ՄԱՏԵԱՆին մէջ, որուն
մասերը ԲԱՆ կը կոչուին: Տաղը, Բանը
եւ Գանձը լեզուի ստանձնումի տարբեր
եղանակներ են: Տաղը բառ մըն է, ու-
րուն չեմ հանդիպած ՄՈՒ-ին մէջ, մինչ-
դեռ ԲԱՆը կը կաղմէ ՄՈՒ-ի միւտորը:
Ինչպէս ենթախորհրդիները կ'ըսեն ու կը
կրկնեն, անիկա խօսք մըն է «ընդ Աս -
տուծոյ»: ՄՈՒ-ի խօսողը կ'ըսէ զրբի
մուտքին՝

«Ընկալ դաւաւամասնեայ բանիցս յօդ-
ուած» (Աս), ինչ որ ՄՈՒ-ը կը վերածէ կը
մտածէ իբրեւ փոքրիկ մասերով յօդուած,
զօդուած կազմուած գիրք մը, ճիշդ այն-
պէս ինչպէս խօսքի մաս մը ունի իր որոշ
անկախութիւնը եւ կոչուած է «հատուած
բանի» (Ի՛նչ, ք):

Բանը ամբողջ ՄԱՏԵԱՆին մէջ կը գրա-
նուի երկախօսական կառոյցի մը մէջ,
որովհետեւ Աստուծոյ ուղղուող խօսք մըն
է: Այս երկախօսութիւնը որամասխօսու-
թիւն մըն է ներյայտօրէն, ինչ որ հո -
մանին իսկ է աղօթքին: Բայց արդեօք
Ողբերգութիւն բառը, որով խօսողը կը
յատկանշէ մատենանը, չի՞ կրեր իր մէջ
- ողբասացութենէն անդին - հատորին
չապէս տրամախօսական եղըր, որը կը
հիմնէ թատրոնը: Չեմ ըսեր, որ Նարե -
կացիի համար եւ իր ժամանակին ողբեր-
գութիւնը իբրեւ թատերական արուեստ
գոյութիւն ունէր, որուն յղուէր գրողը.
այլ կ'ընդգծեմ որ Աստուծոյ հետ խօսողը
անխուսափելիօրէն կը մտնէ տրամախօ -
սական ծիրին մէջ եւ դուրս կ'ելլէ լեզուի
մենախօսական ըմբռնումէն, Տաղերէն:
Տրամախօսականը խօսքին կառոյցն է,
բայց ո՛չ գործին կառուցումը, որ տիա-
լով եւ անձնաւորութիւններ կ'ենթադրէ:

Բանը չի յղուիլ տաղաչափական ըս-
տանձնումի, տուեալ չափի մը հանդեր -
ձանքին: Ասիկա բացայայտ է ՄՈՒ-ի յան-
դաւորուած հազուադիւս Բաներէն մէ -
կուն ԻԶ-ի մուտքին, ուր Նարեկացի կու
տայ յանգաւորման կանոնը եւ կ'անցնի ի-
րագործումին (ըսեմ միջանկեալ որ հա-
կառակ երեւութական կրկնութիւններուն,
խառնակութեան, սանձարձակութեան,
Նարեկացիի գիտէ, ունէ գրողէ աւելի,
թէ ի՞նչ կ'ընէ եւ ինչպէ՞ս կարելի է գե-
րակեղել լեզուին):

«Եւ արդ ստուգապէս է իրաւաբար,
ընդ որս որք ըստ ձայնից կողկողանացն
եւ զբանիցն յարմարութիւն հանդերձնն,
ի նոյն գիր բերեալ զաւարտումնս տան-
ցն» (ԻԶ, ա), որ Գուշական կը թարգ-
մանէ:

«Ու հիմակ, անոնց հետ որոնք կող-
կողանքի ձայներուն համեմատ կը կաղ-
մեն իրենց խօսքերուն յօրինուածքը, եւ
նոյն գրով կը վերջաւորեն տունները...»

Այս գրանիցն յարմարութիւն հանդեր -
ձնը կը խօսի խօսքին վրայ յաւելումէ

Fonds A.R.A.M

արդէն: Վահէ Օշականի գործերը քայլ մը
եւս յառաջ կ'երթան երբ ժողովուրդը
կ'առնեն որպէս նիւթ ու երեմի եւս
կ'ուզուին անոր ուղղակիօրէն ու կը
փնտռեն անոր ուշագրութիւնը:

Այս տրամաբանութիւնը մեզ կը դնէ
երկու հարցերու առջեւ. մին արուեստի
ինքնօրէնութեան հարցն է; միւսը անոր
պատմականութեանը:

Ինքնօրէնութեան գաղափարը Հ. Մար-
քելի մօտ նոր եզրերու հասցուած է:
Ներկայ է բոլոր ընկերութիւններէն ներս,
նոյնիսկ ամենամբողջատիրականները: Իսկ
Սփիւռքի մէջ արուեստի ինքնօրէնու -
թիւնը իր ամենաբարձր եզրերուն կրնայ
հասնիլ, անշուշտ: Բայց ճիշդ ասոր հա-
մար է, որ հարց կը ծագի, քանի Սփիւռ-
քի մէջ արտադրուող արուեստի եւ մշա-
կոյթի գործերը իրենց ջանքախիչ մեծա-
ծամանութեամբ ոչ միայն ինքնօրէն չեն
այլ կ'ընկնուիւններ եւ ընդօրինակութիւն-
ներ են: Արուեստի ինքնօրէնութիւնն է,
որ անոր կու տայ հնարաւորութիւնը
«ստեղծելու նոր իրականութիւն մը» ինչ-
պէս կը հաստատեն Մարքելը, Կոլտման,
Կարօտի եւ ուրիշներ: Հարցը անշուշտ
ենթակառուցային իրականութեան մը
մասին չէ, այլ գիտակցային իրականու-
թիւն մը, որուն ներգործական ուժը
նոյնքան զօրաւոր կրնայ ըլլալ, որքան
նիւթական ազդակներունը, կ'ըսէ Մարքս:

Ու ճիշդ այս նոր իրականութիւնը չը-
կարենալ ստեղծելու համար է, որ Սփիւռ-
քի արուեստն ու մշակոյթը ոչ միայն ինք-
նօրէն չեն այլեւ sterile են: Մէկ խօսքով
ձախող կրկնութիւններ եւ ընդօրինակու-
թիւններ են: «Երազը անհրաժեշտ է մար-
դուն. երազ մը որ իրականութիւն կը
դառնայ որպէս զարգացող պատմու -
թիւն», կ'ըսէ Հիլմէթ: Սփիւռքի արուես-
տըն ու մշակոյթը անկարող են երազի
անհրաժեշտ այս բաժինը տալու Սփիւռ-

մը, հանդերձում է մը, Գուհակեանի բա -
ռով յորինուածը, որ Վ. Գեորգեան, քիչ
մը արագ եւ իսկապէս յետահայեաց կեր-
պով կը վերածէ. « Ոմանք ողբերկի եւ կող-
կողմային / Բանաստեղծութիւն եղա -
նակելիս / Տունն աւարտում են միւսնոյն
գրով » (էջ 151) : Բնագիրը հոս չի խօսի
բանաստեղծութեան : Անոր կ'ակնարկէ
միայն յանգաւորումի փորձէն վերջ, ինչ
Բանի մուտքին, իբրեւ « ողբաճանիցն
բանաստեղծութեան » : Նարեկացիի տո -
ղբուն մէջ տեղի կ'ունենայ անցքը դէպի
բանաստեղծութիւն. իսկ Բանը, առանց
յանգի հանդերձանքին, առանց տողի ա-
ւարտին, բանաստեղծութիւն չէ, նոյնիսկ
եթէ այլ տեղ կը խօսուի ստեղծարար -
նութեան մասին կամ չափաբերելու, ո-
րոնք կը յղուին ռիթմային կազմովին :
ՆԱՐԵԿԻ մէջ ի՛նչ, ի՛նչ, ի՛նչ Բաները իւ-
րայատուկ տեղ կը գրաւեն եւ այդ չափ-
քի սկիզբն է որ գրողը կը խօսի « խօս -
քին եղանակը փոխելու » մասին - փոխ-
եալ զեղանակ բանին -, որուն կը հետեւի
նշանաւոր դարձած հոգիի նաւարեկման
այլարանութիւնը (Ի՛նչ, Բ) եւ կը մտնէ
յանգաւորման առաջին փորձը (Ի՛նչ, Գ) :
Բանը շատ աւելի լայն ըմբռնում մըն
է հետեւաբար քան բանաստեղծութիւնը,
քան տողը. լայն՝ այն իմաստով որ իր
մէջ կը կրէ մեկնաբանութիւն, մէջըն-
քում Ս. Գրեքէն, աստուածաբանու -
թիւն, վերլուծում բայց նաեւ անշուշտ
« բանաստեղծութիւն » : ՆԱՐԵԿԻ իւրա -
յատկութիւնը կը կայանայ խառնուրդի
մը տարօրինակ կուտակումով, որուն
կ'ակնարկէ Յիշատակարանը, երբ կ'ըսէ.
« ստացեալ հիմնեցի, կատուցի, կարգեցի,
կուտեցի, արձանացուցի, դիզի, բար -
դեցի, կացուցի, ցուցի, հաստատելով ի
հրաշակերտութիւն միադոյ իրի գրագ -
մաստեղեան գրուած գրութեան այսմ
սոփերի արգասաւորի, եւ Գրիգոր կրօ -
նաւոր քահանայ... » : Բազմաստեղծ գը -
րութիւն, յաւելումներով աճող, ինքզինք
գերելիան կերպով կրկնող, եւ միշտ
տարբեր, ի գործ դրած իր միջոցներով :
Բազմաստեղծ եւ « միադոյ » :
1.3.- Վ. Գեորգեան կ'ընդունի որ Նա-
րեկացի « իր գարի զաւակն է ու ջերմե-
ռանդ հաւատացեալ... Այդ հաւատը,
սակայն, առանձնապէս չի խանգարել որ -
պէսզի նրա ստեղծագործութիւնը, իր կը-
րօնական սիւսէով ու միատիկական ընդո-
թով հանգերձ, ըստ էութեան համակուած
լինի համամարդկային, ընդհանրապէս
մարդ էակին բնորոշ այնպիսի յաւերժա-
կան տրամադրութիւններով, զգացմունք-
ներով, սպրումներով ու խոհերով... Իսկ
ի՛նչ ինչպէս են այս երկու, թուում է թէ,
անյարիր իրողութիւնները առնչուել,
համագրուել միեւնոյն երկում, դա ար-
գէն հեղինակի ու նրա ստեղծագործու-
թեան ընդհանուր ընտելացրով պայմա-
նաւորուած հարց է... » (էջ 610) : Ըն -
թերցողը կրնայ հարց տալ իր կարգին
ի՛նչ ինչո՞ւ հաւատքը կը հակադրուի մարդ
էակին եւ ասոր յաւերժական տրամա -
դրութիւններուն. կարծէք հաւատքը եւ -
թա - արարածներուն յատուկ վիճակ մը
ըլլայ : Ի հարկէ այս տեսակի « Նարե -
կագիտութեան » համար կրօնքը ուրիշ
բան չէ եթէ ոչ ինքզինի վերլուծումը :
Հաւատքը վաղանցուկ երեւոյթ է, յա-
ւերժական մարդն է : Ահա մարդուն եւ
հաւատքին միջեւ գրուած հակադրութիւն
մը, մատնող՝ « տիպեալաբան » պակաս
մը, զոր « Նարեկագիտները » պիտի փոր -
ձեն զանցել յոտով զքելով « բանաստեղ-
ծութիւն » յղանցքը, որ ինչպէս գիտէք
յաւերժականին իրացեալ կաղապարն է :
2.0.- Վ. Գեորգեանի թարգմանութիւ-
նը տողատուած, « բանաստեղծականա -
ցած » թարգմանութիւն մըն է : (Տակա-
ւին նոյն վաճի՜ր՝ որ « արձակը » չի կրնար
բանաստեղծական ըլլալ) : Առաջինը չէ :
Տողատուելու սովորութիւնը կը սկսի ար-
գէն Գ. Եպիսկոպոսի հրատարակու -
թեամբ, որ կը տաղաչափէ ոչ միայն իր
թարգմանութիւնը այլեւ բնագիրը : Գ.
Եպիսկոպոս այս մասին ոչինչ կ'ըսէ. կը
իշխատակէ զայն միայն : Հատորի աւար-
տին կը գտնենք, այլապէս չէրու կարգին
Յ. Օշականի մէկ վերլուծումը, որուն
երկրորդ նոթը կ'ըսէ.
« Տողատու միայն փոխած եմ, հե-
տեւելու համար իմաստի եւ կշիռի թե-
լազրանքներուն : Այսպէս տողատուած,

Աղօթաւմատեանը կ'ըլլայ շատ աւելի դի-
րահակեալի քան իր աշխարհաբարը :
Խիտ իմաստներ առնել եւ միջոց կը գտնեն
միտքին մէջ տեղաւորուելու : Տողէն տող
անցքի վրայ կարճ ընդհատը այս կերպով
բարիք մըն կ'ըլլայ թափանցման դժ -
ուար ճիգին համար : Գ. Եպիսկոպոս
Խաչատուրեան կատարած է ամբողջ ՆԱ-
ՐԵԿԻ միայն այս փորձը, յաջողապէս » (8) :
Ո՛չ մէկ առարկութիւն ընթերցումը
գերազանցելու մտահոգութեան մասին :
Պայմանաւ որ ըսուի : Սակայն կը բաւէ
բազմաթիւ Օշականի մէջընթաց հատուա-
ծի տողատուումը եւ Գ. Եպիսկոպոսի նոյն
հատուածի տողատուումը նկատելու համար
որ տողատուան երկու փորձերը իրարմէ
տարբեր են հիմնովին : Նոյն նախագա -
սութիւնն է, բայց ենթակայ՝ « իմաստի եւ
կշիռի թեւ տարբեր թելադրանքներու » : Օ-
շականի մօտ՝ տողերը կարճ են, տողան -
ցումները առատ. Գ. Եպիսկոպոսին մօտ
տողերը կ'երկարին : Արդ՝ ազատ, անյանգ
ոտանաւորը, որուն շեման կը գործածուի
հոս, տողատուներուն համար կը թուի
ըլլալ արձակին մէկ տարբեր բաշխումը
ճերմակին վրայ : Տողի միութիւնը, որ
ոտանաւորի մը հիմնական տարբերէն մէ-
կն է, եթէ ոչ միակը, գոյութիւն չունի
իբրեւ այդ, այստեղ : Ի վերջոյ, ի՛նչ են
սա իմաստի եւ կշիռի թեւ թելադրանքնե-
րը, որոնք կը կարտառեն տողերը ըստ
կամ, եթէ ոչ ըստ իրենց ենթակայական
ըմբռնումներ, հետեւող ընթերցումի չը-
բացայայտուած կազմածներու :
Բնագրի տողատուումն այլ փորձ կը
գտնենք ՄԱՏԵՆԻ ռուսերէն թարգմա -
նութեան կից (9) : Հոս ալ ուրիշ տողատ -
ուան պատկեր : Ի հարկէ նմանութիւններ
ման Գ. Եպիսկոպոսին աշխատանքին
հետ, բայց նաեւ տարբերութիւններ, ան-
տեղի հատումներ օրինակ յանգաւոր -
ուած Ի՛նչ, Գ հատուածի տողերուն մէջ :
Տողատուան տարբերութիւնները ոչ գիւ-
րահակեալի են, ոչ ալ « գիւրահակեալի »
կը դարձնեն բնագիրը, որուն, այս ձե -
ւով, կու տան մեկնաբանութիւն մը : Ո-
րովհետեւ տողերու դասաւորումը, որոշ
բառերու անշատումը եւ կէտադրական
նշաններու վերացումը կամ յայտնու -
թիւնը կը ստեղծեն բնագրի նոր պատ -
կեր եւ ընթերցումի այլ կարեւորութիւն :
Որքան տողատու այնքան բնագիր : Եւ
ՆԱՐԵԿԻ « բնագրաբանութիւնը » կը մնայ
պարագայի՝ տողատուումի ոչ մէկ տեսա-
բանական հիմնաւորում գոյութիւն ունի
տակաւին :
2. 1.- Վ. Գեորգեանի տողատուած
թարգմանութիւնը Ա. Ե չէ ուրեմն իր տե-
սակին մէջ : Կը հետեւի Արեւելեանի եւ Մ.
Մկրեանի հաստատումներուն որոնց հա-
մար ՄՈ՛ւր ազատ ոտանաւորի ձեւով գըր-
ուած է : Մկրեան բացարձակ է. « ոչ մէկ
վէճ չի կարող լինել Նարեկի չափածոյ
լինելու մասին, մի բան, որն սպառնի
կերպով ապացուցել է Մ. Արեւելեանը » (10) :
Նման հաստատումէ տպաւորուած ընթեր-
ցողը կը դիմէ Արեւելեանին (11) յուսա -
լով որ կը գտնէ « սպառնի » ապացու -
ցումը : Արեւելեան որոշ գիտողութիւններ
կ'ընէ հնգամանկի գործածութեան մա -
սին, կը չեղտէ որ որոշ հատուածներ
ոտանաւոր ըլլալու են, բայց կը նկատէ
որ « կան, սակայն, հատուածներ, որոնց
մէջ Նարեկեան խօսքը վերածուած է չա-
րահակական փոքր անդամների, որոնց
իւրաքանչիւրը կազմում է մի առանձին
տեսակի ոտանաւոր : Այսպիսի կտորներն
իսկապէս ազատ ռիթմական կամ գեղար-
ուեստական պրոզա են » : Նախ՝ ոչ մէկ
սպառնի ապացուցում, այլ նկարագրա -
կանի մօտ գիտողութիւններ : Ապա հե -
տաքերական կուտում մը, ըստ որուն
կան ռիթմական կամ գեղարուեստական
« պրոզա » հատուածներ : Ի հարկէ անու -
նը փոխելով չէք որ արձակը - պրոզա -
կը դառնայ ոտանաւոր, մի առանձին
տեսակի ոտանաւոր :
Ուրիշ տեղ կը վերադառնամ Արեւելե-
անի տեսարանական կեցուածքին այս հար-
ցի առնչութեամբ : Ճշգրիտ նորէն որ Գե-
որգեան հնգամանկի իր ստեղծութիւնը
կ'առնէ Արեւելեանէն : Այսպէս նախ՝
« ՈՂԲԵՐԳՈՒԹԵԱՆ, ՄԱՏԵՆԻ գրուած
է հիմնականում հին հայկական բանաս-
տեղծութեան յատուկ անյանգ ոտանաւո-
րով » (12) :
Ապա՝
« Յայտնի է որ Նարեկացու պոեմի չա-

փական լէյտմոտիվը հայերէնին այնքան
բնորոշ հնգամանկ յամբ - անապատն է,
հիմնականում երկանգամ ու եռանգամ
տողերով (թէեւ բնագիրը տողատուած
չէ) : Սակայն միշտ չէ որ բանաստեղ -
ծը հետեւում է այս չափին, իսկ հետե-
ւելիս էլ՝ սակաւ չեն նրա կողմից թոյլ
տուած խախտումները : Բայց այդ խախ-
տումները նրա երկի բանաստեղծակա -
նութիւնը առանձնապէս չի տուժում, քա-
նի որ նա այդ կատարում է ստեղծա -
գործական յախտուն տարբեր մէջ, բա-
նաստեղծութիւնը ապահովելով ներքին
խոր զգացողութեամբ արտայայտուած
ինտոնացիայով... » :
Հետաքրքրական է տեսնել, որ բնագ-
րի տողատուած ըլլալը գրուած է մի-
այն փակագլխի մէջ, կարծէք երկրորդա-
կան կարեւորութիւն ունենար : Միւս կող-
մէ թարգմանիչը սկիզբէն ՄՈ՛ւր չափը
կը մասնաւորէ իբրեւ « հնգամանկ յամբ -
անապատ » (այս կեղծ - գիտական բա-
նապաշարը հազիւ նմանողական արժէք
ունի, տրուած ըլլալով որ յամբը եւ ա-
նապատը իմաստ մը ունին յունական հին
տողաչափութեան մէջ կամ գերմանակա-
նին : Յամբը հայերէնի մէջ երկվանկ ան-
դամն է, անապատը եռվանկը, տե -
սապատը իմաստ մը ունին յունական հին
տողաչափութեան մէջ, կարծէք հանրայայտ ճըր -
մարտութիւն մը ըլլար, մանաւանդ տե-
սապատականօրէն հիմնուած : Ամէն պա -
րագայի տողի հիմնական միաւորը կը
գառնայ հնգամանկը : Ասոր « յայտնաբե-
րումը » անմիջապէս կը ծածկէ բանաս -
տեղծական տողի միութեան հարցը : Ի՛նչ
է հիմը տողի միութեան : Ի՛նչ սկզբուն-
քի վրայ յենելով այս կամ այն մասը խօս-
քին կ'առանձնացուի ու կը վերածուի տո-
ղի : Այսինքն ի՛նչ է տողատուումն օրէն-
քը, երբ բնագիրը տողատուած չէ եւ ա-
մէն հրատարակիչ իր տողատուումը կ'առա-
ջարկէ :
2.2.- Այս հարցերուն՝ ոչ մէկ պատաս-
խան : Անգամ մը որ որոշաւորուած է հիմ-
նական միաւորը, անշուշտ, տողի միութե-
անն առաջին պայմանը կ'ըլլայ հըն -
գավանկը : Այս չափը կարելի է կոչել « եւ-
րագային երկարութեամբ տող » : Թարգ-
մանիչը կ'ընդունի որ գրողը խախտում-
ներ « թոյլ կու տայ » : Խախտումներ ո-
րոնց թիւը երբեմն իսկապէս շատ է : Արդ՝
զարմանալի չէ՞ որ նախագիր չափէ հե-
ռացումները նկատուին « խախտումներ »
եւ բացատրուին « ստեղծագործական յա-
խտում տարբերով », հոգեբանական բա -
ցատրութիւն մը՝ որ ոչինչ կը բացատրէ,
քանի որ կը մոռնայ բնագրի բարդու -
թիւնը :
2.3.- Տողատուներուն մտքէն չանցնիր
կարծէք որ բանաստեղծական տողը կամ
ոտանաւորը - ազատ կամ կանոնաւոր -
կառուցում մըն է, կառուց մը ենթադ-
րող, որ կը կոտորի անմիջապէս որ տո-
ղատուած փոխուի : Որեւէ արձակ գրու-
թիւն կարելի է տողատուել, բայց որեւէ
արձակ տողատուումով ոտանաւոր չըլլար :
Նոյնիսկ հնգամանկը բաւարար չէ տող
փրկելու համար, եթէ չկայ կառուցը :
Կանոնաւոր ոտանաւորին մէջ կրկնու -
թիւնը կը կազմէ տողատուումն առանցքը
եւ ան է որ կը հիմնէ յանգը : Այս ի-
մաստով Նարեկացիի յանգաւոր հատ -
ուածները ենթակայ են կրկնութեան ըս-
կըցունքին : Իսկ անյանգ մասերը, ո-
րոնք կը կազմեն ՄԱՏԵՆԻ մեծագոյն
մասը :
2.4.- Վ. Գեորգեան կ'որոշէ թարգ -
մանը հնգամանկով, առանց խախտումի,
ինչ որ յաւելեալ եւ անտեղի պարտանդ-
րանքներ կը ստեղծէ : Եւ կը ստիպուի
սովորական տաղաչափի պէս պակասող
վանկերը լեցնել որեւէ բանով - որոշիչ
յօդեր, անանկներ, ը-ի սղումներ կամ
յաւելումներ, եւն. յիմանքներ որոնցմէ կը
ձգտի խուսափել ազատ-անյանգ ոտանա-
ւորը : Այս ձեւով բնագրի տարօրինակ գու-
գորդումները կը ջնջուին. շատ երկար բա-
ռեր, 6 - 7 վանկոց որոնց կը յաջորդեն
մէկ, երկու վանկոց բառեր, կը մտնեն
կաղապարին մէջ : Եւ կը սկսի միօրինա-
կութիւնը, հոս ուր կրկնութեան իսկ
մէջ, չկայ միօրինակութիւն : Արդ՝ ինչ
որ կը գտնադանէ կանոնաւոր ոտանաւո-
րը ազատէն հիմնականօրէն միօրինակու-
թեան խուսափումն է : Կանոնաւոր ոտա-
նաւորի եւ յանգաւորման զլխաւոր պայ-
մանն է արգէն այդ միօրինակութիւնը,
մինչ ազատ ոտանաւորը այլապէս չափե-

րու գործածութեամբ կը միտի ստեղծել
յարատեւ ուժական տողեր : Խորքին մէջ,
ինչ ալ ըլլայ արդիւնքը, կանոնաւոր ո-
տանաւորը եւ ազատը կը պատկանին եր-
կու տարբեր համակարգերու :
Միօրինակութեան վտանգին՝ թարգ -
մանիչը կը պատասխանէ գրելով՝ « լիտ-
վին գուրէ է հիմքերից. մի չափով են
գրուած համաշխարհային գրականութեան
այնպիսի անմահ դուռն գործոցներ ինչ-
պիսիք են... » (14) : Ճիշդ է անշուշտ որ
իլիականը կամ Աստուածային կատա -
կերգութիւնը գրուած են նոյն չափով,
բայց անոնց գրողը թարգմանիչ մը չէ,
որ գործերը կը վերադրէ այլ լեզուի
մէջ : Մնաց որ ոչ մէկ թարգմանիչ ըը-
նագրի մը « խախտումները » կրնայ ծած-
կել անոր պարտադրելով իր համակար -
գը :
Նարեկացիին անծանօթ չէ յանգաւոր-
ման համակարգը : Տաղերուն մէջ կայ
նաեւ տողի միութեան սկզբունքը, առանց
յանգի : Հակառակ այս բոլորին ՄԱՏԵՆԻ
կարեւոր մէկ մասի ճակատագիրը անորոշ
է : Մօտէն ընթերցում մը ուրիշ հատ -
ուածներու, մանաւանդ անոնց որոնց
մէջ կրկնողական կառույցներ կան,
ի յայտնի էրէք անյանգ
ոտանաւորներ, որոնցմէ նմոյշներ կու
տամ ուրիշ առիթով, բացայայտելով ա-
նոնց տողատուումի տեսարանական հիմ-
քը : Առ այժմ կարելի է ըսել որ ՆԱՐԵԿԻ
տողատուած հրատարակութեանց տեսա -
բանական հիմնաւորում չէ եղած տակա-
ւին : Ինչ ալ ըլլայ անոնց թարգմանական
արժանիքները, անոնք կը տառապին կա-
մայական ըլլալու անդամանելի « մեղ -
քէն » :
Գ. ՊԼԵՏԵՆ

1.- Պատերազմէն ի վեր ՄԱՏԵՆԻ ՈՂ-
ԲԵՐԳՈՒԹԵԱՆը դարձած է քարգմա -
նութեան առաջնակարգ աւարկայ մը :
Գ. Եպիս. Տրապիզոնիի մեծածաւալ հը-
րատարակութեան վերջ (Պուլեմոս Այրէս,
1948, բնագիր եւ արեւմտահայերէն՝ չա-
փածոյ) ետեւ ետեւի կը յայտնուին նոյն
գործի արեւելահայերէնը (Մ. Խերան, -
եան, Երեւան, 1960), Հայր Ի. Քէրիշեա-
նի փրանսերէն ամբողջական քարգմա -
նութիւնը (1961, Փարիզ) եւ վեր-
ջապէս ռուսերէն մասնակի քարգմանու-
թիւնը (Նաումա Գրեպեմովա, Երեւան,
1977), առանց մոռնալու Լ. Ա. Մարտի
(1953), Մ. Քիւրտեանի (անգլերէն) եւ
նոյն վ. Գեորգեանի ծաղկաբանքը
(1970) : Վստախաբար ուրիշ հրատարա -
կութիւններ ալ կան որ չեմ տեսած : Հա-
կառակ այս բոլորին բնագիրը կարգաւոր
համար պէտք է գիմել վեցերորդական կամ
երեսներեւեմ վրիպակներով լեցուն եւ
գրեթէ գործնական նպատակներով ե -
րած հրատարակութիւններուն, մասնաւոր
բայց գծաւորներեւեմի : Այլ խօսքով՝
Նարեկի արգիլական, « գիտական » հրա -
տարակութիւն չունիմք : Ընթերցողը, ե-
թէ կայ, ստիպուած է գիմելու քանի մը
գար առաջ եղած գործերու (Նաւեան
Պատրիարքինը 1745ին կամ Գ. Աւետի-
եանի 1801ին...) :
2.- Ասկէ անգին ՄԱՏԵՆԻ ՈՂԲԵՐԳՈՒ-
ԹԵԱՆ յղումներուն համար նկատի ունե-
նալ ՄՈ՛ կրնաւումը :
3.- Բոլորովին անհասկնալի ՅԻՇԱՏԱ-
ԿԱՐԱՆԻ բացակայումը հատորէն, գրքի
համար այնքան անհրաժեշտ : Բայց այդ
մասին ո՛չ մէկ ակնարկութիւն հատորին
մէջ :
4.- Երեւան, 1955 :
5.- Խերանեանի ներածութիւն, էջ 7 :
6.- ՏԱՐԵՆ, Երեւան, 1957, յայտարա-
րար էջ 76 եւ 42 :
7.- Հայոց Հին Գրականութեան Պատ-
մութիւն, Ա. Հատոր, էջ 586, Բ. Տը -
պագրութիւն, Պէյրութ :
8.- ԱՂՈԹԱՄԱՏԵՆ, Պուլեմոս Այրէս,
1948, էջ 294 :
9.- Բնագիրները պատրաստած են Ար-
շալոյս Կարգինեան եւ Պօղոս Խաչատրեան :
10.- Գր. Նարեկացի, Երեւան, 1955,
էջ 232 :
11.- Հայոց Հին Գրականութեան Պատ -
մութիւն, Ա. Հատոր, մասնաւորաբար էջ
589 : Տեսնել նաեւ Հայոց Լեզուի Տա -
ղաչափութիւն - Մեթոդիկա, պարբ. 80 եւ
հետ :
12.- էջ 637 :
13.- էջ 634 - 635 :
14.- էջ 636 :

ՏԵՍԱԿ ՏԵՍԱԿ ԼԵԶՈՒՆԵՐ

Ամէն լեզու երկու լեզու է, բայց Հայերէնը երեք, եւ երբեմն չորս լեզու է: Գերմաներէնը կրնայ ըլլալ բացառու — թիւն մը, որ երկու լեզու չէ, այլ՝ մէկուկէս:

Ժողովուրդի մը բնաւորութիւնը կը կերտուի անոր փորձառութեանց հիման վրայ, եւ Հայուն փորձառութիւնը իրեն սովորեցած է շատ զոյգ խօսիլ, նոյն — նիսի երբ ան ի՛ր իսկ տան մէջ է, իր հարազատներուն հետ: Հայուն լոռքի՛նն իսկ տարբեր է, եւ յաճախ աւելի բան կ'ըսէ, քան իր խօսքը կամ դրութիւնը:

Այնքան լեզուն ալ կայ, եւ խելքը դրուելու ունի Հայ աղէկ շուտով կը սովորի իր ընտանիքի անդամներու աչքերու լեզուն կարգալ, մանաւանդ՝ իր հօրը:

Կայ նաեւ մարմիններու լեզուն. մարդոց նստելու կամ կանգնելու ձեւերը

Գրեց՝ ՌԻԼԵԼՍ ՍԱՐՈՅԵԱՆ

մարմինը կը գործածեն իրեն արտայայտուելու միջոց, մանաւանդ ձեռքերը: Այս լեզուները կարելի չէ չհասկնալ:

Ահաւասիկ արդէն երեքէ աւելի Հայերէններ, Հայերէն լեզուներ մասնա — նընջելը: Վերադառնանք ուրեմն առաջինին, խօսակցական Հայերէնին, որմէ ետք կրնանք մտածել զբաղական Հայերէններու մասին:

Մարդ մը որ խնդուն ձայնով կը խօսի իր ունկնդիրին ուրիշ բաներ կ'ըսէ բաներու արտայայտածէն անդին: Ուրա — խութիւնն ու երջանկութիւնը, անպա — տասնամատուցութիւնն ու յիմարութիւնը չեն այդ խնդուն ձայնին բուն պարու — նակութիւնը: Արդեօք ինքզինքն իր կը ծաղիկ: Արդեօք իր խնդալու բուն պատ — ճառը սրտի ցա՛ն է, այնքա՛ն մեծ կըս — կիծ մը՝ որ լացը կ'արգիլէ: Արդեօք խօսողը մէկն է այն չարամիւր մարդոցմէ, որոնք հաճոյք կը գրան ուրիշները չը — փոթեցնելէ: Եթէ աշխարհը նման մար — դոց հետ գէշ վարուի, անոնք ալ անպա — յան ուրիշներուն հետ գէշ կը վարուին: Այս վերաբերումին մէկ ձեւն է իր խնդուքը. դիտէ որ պիտի չհասկնաս իր խնդութիւնն պատճառը, եւ քու շուարումդ իրեն հաճոյք պիտի պատճառէ: Ինչպէս Անգլիացիք կ'ըսեն, — «Եթէ կօշիկը կը յարմարի, հագուէ»: Եթէ իր խնդութիւնը խոցի խոցի կը խթանէ, եկեղեցիի դը — րան առջեւ սպասող աղքատներուն դրամ չտալը կը յիշեցնէ, լաւ, գէշ զգա՛: Տա — ռապէ՛:

Այս դարու առաջին տարիներուն, Թը — բէրի լեզուն էր Հայ նորեկ գաղթական — ներով, որոնք կը խօսէին լեզու մը, որ Հայերէնի, Թրքերէնի, քրտերէնի եւ եր — բեմի մեքսիկեան սպաներէնի ու չինա — բէնի խառնուրդ մըն էր: Անոնք սով — բեցան հասկնալ Ամերիկացիին ձայնի ե — բանը, նայուածքին իմաստը, ձեռքի շարժումներու, մարմնի կեցուածքի գաղ — անի պատգամները: Դրամի անժխտելի իրականութիւնը դիւրացուց միւս լեզու — ները հասկնալու ճիւղը:

Անշուշտ Ամերիկացիներն ալ հաս — կընալ սովորեցան: Դաշոյն մը, օրինակ, շատ արագ կը հասկցուի, մանաւանդ ա — մերիկացի խուլիկաններու կամ աւազակ ըլլալ յուսացողներու կողմէ: Դաշոյնի շարժումներ, միջաններու լեզուն ալ հաս — կընալ է, օրինակ՝ երբ Պիթիւսի Արամ Յովսէփեանը մէկ խուլիկան ֆիզիքայէս վերցուց, օգը բարձրացուց եւ նետեց երկրորդին վրայ, որմէ ետք երկուքն ալ ոտքի ելան ու Այ փողոցէն վար վազե — ցին այնքան արագ որքան որ իրենց միա — լեզու Անկլօ — Սաքսոն ոտքերը իրենց կ'արտօնէին վաղէի:

Անշուշտ Հայերէնը ունի ձկունութիւն մը եւ նրբութիւններ արտայայտելու կա — րողութիւն մը, որ մեզի կ'արտօնէ մէկ բան ըսել ու հասկցողին ճիշդ հակա — ռակը հասկցնել: Երբ Լուսինթալ մեծ — մայրս Հայ Փրէսպիթէրներն բողոքականի մը կ'ըսէր մեր դռան առջեւ, — «Այո, կը տեսնեմ որ փրկուած ես», մեզի յայտնի էր իր ձայնի մէջ թաքուն կիսափայտէն որ մարդը ոչ միայն փրկուած չէր, այլ անփրկելի: Իր նկարագրը փրկութիւն չէր արտօնէր. այն մարդոցմէ էր, որ եկեղեցի կ'երթար, որովհետեւ իր պիղ — քնին համար օգտակար կրնար ըլլալ իր հոն ներկայ գտնուելը:

Կային նաեւ աւելի՛ գաղտնի լեզուներ խօսողները, — եկեղեցական ու քաղաքա — կան մարդերու մէջ պաշարող խմբա — տրումներու գործակատարները: Անոնք, իրենց գործի բերումով, կը փորձէին չհասկցուիլ բոլորէն (ի բաց առեալ իրենց պաշտօնակիցներէն): Պէտք է ըսել որ ձեռով մը կը ձգէին, քանի որ յիշէր կար հասկցուիլ, իրենց ըսածին մէջ: Զարմիկա՛ Զաւէն Միլանսեանը, կը սիրէր նման ծանօթ գործակատարներ չարչար — րել: Հաճոյք կ'առնէր զանոնք չփոթեցնե — լէ: Երբեմն կը մօտենար անոնցմէ մէկուն, Վան Նէս պողոտային վրայ, երբ գոր — ծակատարը իր մտածումներուն մէջ խո — րատուցուած կ'անցնէր, ու կը փափար, օրինակ, — «Վաղինալը կ'ըսէ որ գետը կը սպասէ»: «Ի՞նչ, ո՞վ, այդ դաւաճան Վա — ղինալ Ալամանսահա՞ն, ի՞նչ ըսել է, ո՞ր գետը...» Բայց մեր Զաւէնը արդէն վաղէի, գաղտնի, փողոցի անկիւնը դար — ձած կ'ըլլար: Իր մայրը մօրս կրտսեր քոյրն էր:

Գուցէ ոմանց տարօրինակ թուի, որ գաղթականներու գաւառները խոցելի շատ կէտեր գտնեն իրենց շատ բան քա — շած ծնողներուն մօտ, բայց ա՛յդ է ճշը՝ մարտութիւնը, թեւ մէկ փողը մասն է ան՝ աւելի մեծ ճշմարտութեան մը: Մի — աժամանակ կը հիասթափուէ աւագ սերուն — դին, եւ Հայոց Պատմութեան հանդէպ մեծ ցաւ, նոյնիսկ կսկիծ ունէին: Աւե — լի ճիշդ է ըսել, ամէնայն յայտնի պատ — մութեան, այսինքն Պատմականին, քա — ղաքական պատմութեան, պատերազմի պատմութեան, այսպէս կոչուած Հայ դի — ւանապետական պատմութեան հանդէպ ցաւի իսկական զգացում ունէր նոր սե — րունդը:

Տղեկ մը ամօթահար կը մեծնայ երբ կը պատկանի ժողովուրդի մը՝ որ շատ երկար ատենէ ի վեր պատերազմ մը չէ չահած, ու երբ զանոնք կորսնցուցած է՝ դործնական ձեւով չէ կորսնցուցած, չօ — շափելի ոչինչ չահած է: Երբ Զաւէն Ա — ւարայրի պատմութիւնը լսեց, պարզա — պէս ըսաւ, — «Ուրեմն մերիկներուն բա — նակը թշնամիի տանապալատիկ գործին հետ կոտորեցաւ, եւ անկէ մեզի ի՞նչ ելաւ: Ոչինչ, բացի քրիստոնէութենէն: Նոյն հին պատմութիւնն է այդ»: Կ'ըսուի թէ Հայուն աչքերը տխրութիւն կը պատմեն՝ ու համբերութեամբ շեցուն են, նաեւ ըս — պատումով՝ այն լաւ օրուան համար, երբ տառապողներն ալ պիտի վարձատրուին:

Հայաստանի Հայերուն աչքերը տխուր չեն թուի ինձի. կամ գոնէ՝ ոչ այնքան տխուր, որքան Ֆրէդնոյի Հայերուն աչ — քերը, տարիներ առաջ:

Եւ գործարարար Թրէզնոյի մէջ ներ — կայիս խօսուած Հայերէնը ա՛լ աւելի բարդ է, քան անցեալին, — ձայնը հայ — կական, աչքերը հայկական, բայց լե — զուն՝ Անգլերէն է:

Մեպտ. 20, 1979, Փաքիզ
Թարգմանեց՝ Խ. Թ.

ՆՈՐ ԱՐՈՒԵՍՏ, ՆՈՐ ԱՊԱԳԱՅ

Այս վերջին շրջաններուն հարց դար — ձած Սփիւռքի ինքնուրոյն արուեստ մը ունենալու պարագան հրապարակային ա — ւելի լայն բնոյթ կը ստանար Պետրոս Թերզեանի յօդուածով վերջին «ՅԱՌԱՋ ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՏ»-ին մէջ (6 Յունուար 1980): Ներկայ դրութիւնը պատասխանի մը բնոյթ չունի, այլ՝ ճիշդ մըն է նոյն հարցին անդրադառնալու, յաւելեալ տը — եալներէ մեկնած՝ հաստատելով կարգ մը կէտեր:

Պէտք է ըսել թէ նման մտահոգութեան մը գոյութիւնն իսկ ինքնին դրական երե — տոյթ մըն է, որ կը ձգտի իր հունին մէջ զննել մոլորած իրականութիւն մը՝ որ է Սփիւռքահայուն իրականութիւնը:

Խորքին մէջ հարցը ուրիշ բան չէ եթէ ոչ «ինգլիմֆ ըլլալ», ինքնուրոյն հարցեր քննարկել եւ անոնց լուծումներ առա — ջաղել՝ մեկնելով նոյն Սփիւռքահայուն պայմաններէն, որուն պատկանելիութեան հարցը եւ անոր հակադրուիլը իր առօրեայ կեանքի պայմաններուն, կը տաղանապեցնեն զինք:

Ներկայի Սփիւռքահայը գաղթական մը չէ. եւ Սփիւռքը Հայաստանի նահանգ — ներէն մէկը չէ: Սփիւռքը Հայաստան չէ, եւ ոչ ալ Հայաստանը՝ Սփիւռք: Անոնք կրնան զերար ամբողջացնել՝ սակայն ոչ մէկը միւսին հաշտին: Առանց այս հաս — տատումին՝ կարելի պիտի չըլլայ յստակ դիմագրծ մը տալ սփիւռքեան արուեստի մը, անտեսելով Սփիւռքի ամբողջակա — նութիւնը կազմող իր անմիջական շըր — ջանքի մշակութային, ընկերային եւ քաղաքական պայմաններուն ազդեցութիւ — նը իր վրայ, որոնցմով կամայ թէ ա — կամայ իր գոյավիճակը կը սահմանուի: Նման երկունութեան մը հետեւանքով, սփիւռքի արուեստագէտ մը չի կրնար մէ — կէ աւելի «լեզու»ներով չխօսիլ. այս պա — րագան կը մերժէ հետեւողականութիւն, այլ՝ կը պահանջէ ինքնուրոյն ըլլալ, մի — այն ինքնուրոյն, որովհետեւ խորքին մէջ Սփիւռքի մը պարագան յատուկ է. եւ յատուկ պարագայ մը յատուկ արուեստ կ'ենթադրէ: Հետեւեալ տողերուն մէջ փորձենք յատկացնել այս արուեստին պայմանները:

Ինչպէս այլ հարցերու պարագային Սփիւռքը կարելի չէ անջատել իր շըր — ջապատէն որպէս անկախ դոյակցու —

թիւն՝ նոյնպէս սփիւռքեան արուեստ մը չի կրնար զարգանալ՝ առանց քայլ պա — հելու արուեստի դժով առնչուող այն հարցերուն հետ, որոնք սեփականութիւնն են բոլոր մարդոց եւ կը յուզեն բոլորը անխտիր: Սփիւռքահայ արուեստագէտին դերը ճիշդ հոս է որ աւելի կը չեչտուի՝ ունենալով կարելիութիւնը բոլորին «խօ — սելու», ըլլալով անհատ մը, որ խառ — նուրդ մըն է այլապէս մշակոյթներէ եկող ազդեցութիւններու եւ որ զօրաւոր պա —

Գրեց՝
ԱԼԵԿՍԱՆ ՊԵՐԷՃԻԲԵԱՆ

հանջըր ունի ինքզինք յայտնաբերելու եւ իրագործելու: Հիմնականը կը կայանայ քաջութիւնը ունենալուն մէջ՝ այս իրա — կանութիւնը դիմադրաւելու, որուն առա — ջին պայմանն է թօթափել այն մշա — կութային գաղութարարութիւնը, որուն ենթարկուած ենք՝ իւրացնելով գեղար — ուեստական արտայայտութեանց այնպի — սի ձեւեր եւ խորքեր, որոնք ոչ մէկ կեր — պով կը դպչին մեր իսկական հարցերուն՝ որպէս Սփիւռքի:

Գաղութարար պետութիւններու մեղ — սակցութիւնը կարծէք չէր բաւեր մեր արմատախիլ ըլլալուն մէջ. անոնց մը — շակութային ըմբռնումներն ալ կու գային այս անգամ ջլատելու մեր ուղեղներն ու երեւակայութիւնը: Արդ, խորքին մէջ գեղարուեստական ազատագրական շար — Ժում մը եւս ի գործ կը դառնայ այդ կայանաւորումէն դուրս ելլելու համար: Հոս է նաեւ որ Սփիւռքի հարցը կը նոյ — նանայ տիրող ընդհանուր ցատումի մը հետ. ցատում մշակութային ամբողջա — տիրութեան դէմ, որ կը կերարկուի ա — մենութեք:

Սակայն առանց քաղաքական ազատա — դրումի ըմբռնողութեան՝ Հայ մշակու — թային ազատագրում: Հազարամեակներէ ի վեր արուեստը նախ ծառայած է փոքր խաւի մը եւ յաճախ անոր կողմէ ան օգ — տագործուած է մեծամասնութեան մը

ԱՆՏԻՊ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹԻՒՆ ՄԸ՝

ՅՆԱՐՈՒԹ ԿՈՍՏԱՆԴՆԵԱՆԷ

ԳԻՇԵՐՆ ԻՄ ՇՈՒՐՋ...

Մթագմում է գիշերն իմ շուրջ աւելի՛,
Հոգմերի շունչը ցրտագին արշառոյ՝
Եւ կախարդուած մոգութեամբ այս ամենի՝
Այլեւս երբե՛ք ես հեռանալ չեմ կարող...

Ծառերը մո՛ւր կամարում են վիթխարի,
Ծանր ձիւնապատ, կմախճային ճիւղերով.
Խոնարհում է գագաթն արդէն փոքրիկի,
Սակայն մեկնե՛լ ես այլեւս չեմ կարող...

Ամպերի հոծ տարմուքիւնն իմ վրայ,
Քայլերիս դէմ անապատն է ծածանում.
Մեմուք-իւններն այլեւս չեն յուզում ինձ.
Չըկայ իմ մէջ մի ցամաքային, ո՛չ մի իզմ՝
Եւ հեռանալ չեմ կարող...:

ԷՄԻԼԻ ՊՐՈՒՆԹԻ



դէմ՝ որպէս ճնշումի եւ կամ իր իշխանութիւնն ու մենաշնորհները պահելու միջոցներէն մին նաեւ: Ներկայիս այլասերումի եւ դահալիւսիւսի այս կացու թեան մէջ կարիքն ունինք նոր արիւնի, նոր երազներու, նոր շունչի եւ նոր սրբաբանութեան: Արուեստը այս ուղղութեամբ մեծ բան կրնայ ընել: Նոր արուեստի մը ըստեղծումը, արուեստ մը որ մարդս յարատեւորէն վերանորոգէ միշտ դէպի աւելի լաւը՝ նոր ու լուսաւոր ապագայի մը հեռանկարով, նոյնքան հրամայական հարց մըն է սփիւռքի արուեստագէտի մը համար. ու ան շատ մը տուեալներ ունի, մեկնելով իր իւրաքանչիւր կապուածութենէն, որոնք կը նպաստեն այս արուեստի ստեղծումին:

Ահաւասիկ զոյգ հարցեր, որոնք կը դրուին սփիւռքահայ արուեստագէտի մը առջեւ. նկարել ըստ մարդոց համար՝ միաժամանակ ըլլալով իմպրիւսի, սփիւռքեան, որովհետեւ ինքնուրոյն եւ խոր արուեստ մը ոչ միայն կը հետաքրքրէ Հայ անհատը՝ այլեւ մարդը ընդհանուր առմամբ, քանի որ ան յաւելեալ տարածք մը կու տայ անոր ներշնչութեան, միտքին եւ սպորտներուն:

Արդ, հարցը կը ստանայ յեղափոխական բնոյթ, եւ այս կենթադրէ յեղաշրջումը անցեալին հաստատուած կանոններուն՝ եւ ի պահանջէ հարկին առնոց ջլատումը: Այս պարագային ձեւին յեղաշրջումը առանձինն հարց չի լուծեր. հիմնականը խորքին, թեմային եւ մեկնարանումի յեղաշրջումն է, այլապէս միշտ կը մնայ անբաւարար՝ զուտ գեղարվեստական: Աւելին. խորքը առանց ձեւի կատարելագործումին կը կորսնցնէ իր զօրութիւնը. իսկ ձեւը առանց խորքի զօրութեան (որ կրնայ ըստի մը մէջ ապրուած սպորտներու խտացումն ըլլալ) կը դառնայ ճապարհ եւ անհետաքրքրաւիւս:

Որքի յեղաշրջումը ուրիշ բան չէ եթէ ոչ նոր տուեալներու ներմուծումը նը կարելի չէ ներս, որոնք են ընկճուած դասակարգերը, ժողովուրդը յուզող հարցերը, իր սպորտները, երազներն ու ինքնընդունելի: Յայտնեմ որ այս միտքը ոչ մէկ նորութիւն կը պարունակէ, սակայն անոր կրկին զարկ տալը ամբողջովին կը համապատասխանէ ներկայ մարդուն եւ ըստփիւռքահայու պայմաններուն՝ որպէս ազատագրումի միջոց: Պարզ սփիւռքահայ ընթացիկը եւ նոյն կեղծեցողներուն ինչպէս ունի պարզ անհատ, ու միաժամանակ ինք բաժնեկից է մեքենայացումի զոհ դառնող մարդու այլասերումին, որոնց վրայ կու դան աւելնալու ինքզինք իրագործելու եւ ինքնաշնորհութեամբ իրագործելու, զորս կ'ապրի: Իրերու այս դրութեան մէջ՝ սփիւռքահայ մը պայքար ունի մղելիք զոյգ հակադրութիւններու վրայ՝ ազգային եւ մարդկային, եւ այս պատճառով իսկ ան կրկնապէս կրնայ յեղափոխական դառնալ ինչպէս իր արուեստը:

Այդ հարցերը արժարժեքը եւ ժողովուրդի մեծամասնութեան «մուտք գործել» արուեստէն ներս ու անոր խորքը դառնալը, ահագանք թող չնկատուի. դժբախտաբար այս գաղափարը նկատի ունենալով՝ շատ մը անհատներու հայկեացի ուղղակի կ'երթայ սովետական քարոզչական նկարչական դպրոցին, որ սակայն յեղափոխական նկարչութիւն մը չէ, այլ՝ շարունակութիւնը 19րդ դարու ուսուցանող իրապաշտ դպրոցին: Միակ փոփոխութիւնը որ տեղի ունեցաւ հետեւեալն էր. այդ նկարչութիւնը նախապես յեղափոխական շրջանին կը նկարէր նաեւ ցաւաւոր, թշուառ ու կեղծեցող բանուոր մը կամ գիւղացի մը (որոնք հարազատ պատկերներ էին), իսկ յեղափոխութենէն յետոյ կը նկարէր զըւարձաւոր եւ ծաղկաւոր ու ոչ մէկ հարց ունեցող բանուոր մը եւ կամ գիւղացի մը (որոնք հարազատ պատկերներ չէին) միջինը Անտէ Վատայի «Մարմարէ Մարդը» ֆիլմը, որուն մէջ հեղինակը կը ներկայացնէ ընկերակցական երկրի մը մէջ գործող բանուոր մը ինչպէս որ է, իր բոլոր հարցերով՝ հակառակ իր այն լուսնային լուսնոյրի պատկերին, զոր վարձակաւորը ինք կը «զծէ» քարոզչական իր միջոցներով: Ինչո՞ւ այս սայթաքում մը: Ծառ պարզ. Ռուսիոյ մէջ նախապես յեղափոխական աւանդապաշտ եւ իրապաշտ նկարչութեան հակադրուող նկարչները (ապագայապաշտութենէն ազ-

գեցութիւն կրողներ, վերացապաշտներ, սիւսիսմարտիսներ եւ ֆուսթիսներ) իրենց վերացապաշտ, զուտ իմացապաշտ եւ դեղագիտական յեղաշրջումը կը խորհէին թէ կը համապատասխանէր նոր յեղափոխական իրականութեան: Ապարդիւն: Իրենց արուեստը այդ նոյն շրջանին Արեւմուտքի մէջ զարգացող յեղափոխական անհատապաշտ եւ մեքենայացումի յեղաշրջման համընթաց դադող ուղի մըն էր՝ հակառակ յեղափոխութեան հաւաքականապաշտութեան, անհատապաշտութիւն մը որ կը տանէր մինչեւ մեր օրերու ոչնչապաշտութեան: Այս արուեստը դեղարուեստականութիւն չկարենալով համապատասխանել նոր իրականութեան նոր տուեալներուն՝ զայն աւելի յեղափոխական դարձնելու համար, կաշկանդումներու պատճառով ստիպողաբար կը լքէր հրապարակը զայն բաց թողնելով զուտ քարոզչական նկարչութեան եւ աւանդապաշտ նկարչներուն առջեւ, հակառակ անոր որ իսկական յեղափոխական նը կարելի չէ որ կ'ընէին, այլ՝ յոռեգոյն պարագային դոնէ իրենց արուեստովը չէին խանդարել վարչակարգը:

Բայց միւս կողմէ նկատի առնենք մեքենայական դպրոցի առաջին շրջանի եւ մաս մըն ալ երկրորդ սերունդի նկարչութիւնը 1922էն 1950ական թուականները երկարող: Ահա արուեստ մը որ կը համապատասխանէր նոր իրականութեան, որ պատուելով փոքրամասնութեան մը մեքենայարարի դիմակը՝ իր հորիզոններուն կու տար նոր տարածք: ան իր ուժը կ'առնէր ժողովուրդէն, անոր անցեալէն, ու զայն ներկայի ազատագրական (դասակարգային եւ ազգային) իրականութեան ձուլելով՝ ծնունդ կու տար յեղաշրջող եւ ինչո՞ւ չէ, յեղափոխական արուեստի մը: Արուեստի դերը կը փոխուէր, ու միաժամանակ ժողովուրդային գաղափարախօսութեան գէնը մը դառնալով դրամատիկութիւնը կը խանդարէր իր ամենագործարար ամբողջ մէջ (նիւ Երբեք Ռաքիթը Սէնթրի մէջ Տիէկո Րիվէ - րայի որմանկարը այդ կեղծողի գեղարվեստական հրամանով կը քանդուէր՝ դեռ չաւարտած, պատրուակ ընելով նկարչին կողմէ այդ գործին մէջ Լենինի դիմանկարին գեղեցկութեամբ...): Այս ձեւով արուեստը առաւել նոր դեր մը կը զգենուր: Կարգ մը անգամներ դեղարուեստականութիւն այս դերին մակերեսային եւ սխալ մեկնաբանումը չի նշանակել անոր անհանդուրժելի ըլլալը՝ որպէս զուտ քարոզչութիւն: Անցեալի արուեստին մէջ քարոզչութիւնը չի պակսել՝ ծառայելով կրօնքին, յետոյ շահագործումի միջոց դառնալով քաղաքական եւ ապա դրամատիկութեան: Կարգ մը անգամներ մեքենայական այս արգելք մը չէ եղած որ հրաշալի գործեր չծնին: Հարցը այդ քարոզչութեամբ չսահմանափակուելն ու չը պայմանաւորուելն է արուեստագէտին կողմէ, այլ՝ անոր կողքին գտնուող ապրումի այն խտացումն է եւ մեկնաբանումն ու յղացումը, որ յատուկ է մեծ վարպետներուն: Կարգ մը անգամներ եւ պատգամի արուեստը միշտ գոյութիւն ունեցած է:

Վերեւ եղած մատնանշումներու նպատակը այդ արուեստը յղացող եւ այդ շունչով ստեղծագործող մեծ կամ փոքր վարպետներու գործերուն նուաստացումը չէ. ընդհակառակն՝ պէտք է օգտուել անոնց դասերէն: Հոս գրուածը ճիշդ մըն է արուեստը դարձնելու համար ամբողջական՝ բոլոր մարդոց պատկանող, առանց խտրականութեան, առանց սուտի եւ կեղծիքի՝ քաղաքացիներով ոչ միայն հոգեկանն ու իմացականը, այլ՝ նաեւ ընկերայինը, դասակարգայինը, քաղաքակրթականը, մէկ խօսքով զայն ի սպաս դնելու մարդուն ամբողջական ազատագրումին կանգնեն իր սրբաբանութեան, որոնք կը լինեն իր ստեղծագործելու թափը՝ ու զինք կը մղեն դառնալու արտադրողական մեքենայ մը՝ միայն ու միայն ծառայելու դրամագրութեանը կուտակումին զինք շահագործողներու հաշուին: Եւ զլիաւորաբար քաղաքական ու ազատագրական այս պայմանաւորումն է որ կը ճշգրտէ Սփիւռքի մշակութային եւ կեղարուեստական ուղղութիւնը, որ է՝ անկամէ արուեստ եւ մշակոյթ: Ասիկա չի միտի հաստատելու թէ այս սահմանումէն դուրս ստեղծուած արուեստ մը կրնայ անարժէք ըլլալ՝ երբ ան կը ձգտի ինքնուրոյն դառնալ ու իր ըմբռնած ձեւով

chanson de la dame à la rose

HOMMAGE A CARZOU

A grand arroi de peines
par la plaine des Tartares
arrimant carquois et chars
les cavaliers s'en viennent

leur cœur est de feu
leur dextre d'airain
la colère de Dieu
fait trembler les buccins

voici levée l'aube des farouches tournois
se terrent la gazelle et l'oiseau de proie

déjà les sabres cassent les tars et les sâz
déjà les sables coupent le souffle des achoughs
et pareil courroux cambre bouffons et sages
une rose à la main la reine est à la tour

tandis qu'aux salles d'armes crissent fers et flèches
que dessus les créneaux implorent les chevêches

voici le temps cruel des rudes chevauchées
ce soir à la veillée sans atours ni festin
serrés autour de l'âtre seigneurs et malandins
manqueront du même vin pleureront le même blé

ne sauront ni velours ni laine
réchauffer serves ni châtelines

dans le matin chagrin
une épée à la main
l'autre à son côté
le roi a pris congé

sans diadème ni poulaine
sans manteau de cour
la reine est à sa peine
qui affronte les vautours

par dedans sel et gercure
corde du dernier kamantcha
par dehors miel et feuillure
prime fourrure en frimas

gardienne superbe du fief sans maître
sentinelle suprême contre félons et reîtres

vestale altièrre du temple agressé
scribe irrévocable de la loi transgressée

lave louve aiguade aux douves de la citadelle
dans la nuit des cuirasses géante asphodèle

Novembre 1979

ARAXI KEMPETIAN

զարկ տալ Սփիւռքեան արուեստի մը ըստեղծումին: Սակայն այս պարագային ան որքանով թարգմանիչը կ'ըլլայ ըստփիւռքեան իրականութեան: Եւ դեռ՝ կանոնները մը միայն մեկնաբանելը բաւարար չէ: Արուեստը նաեւ ներգործական ուժ ունի. ինչո՞ւ գործի չլծել զայն:

Սխալ պիտի ըլլար ինքնուրոյնութիւն նկատել հայկական գեղարուեստական անցեալէն (մանրանկարչութիւն եւ եկեղեցիներու խորքայինները) քաղաքացիական, անոր նկարչական լեզուական կիրարկումով ու ըմբռնողութեամբ միայն նկարուած գործերը: Նման բան մը կըրնայ միայն օգնական միջոցներէն մին ըլլալ հասնելու Սփիւռքահայ արուեստի ստեղծումին: Նոր իրականութիւնները նոր լեզուականութիւն կ'ենթադրեն: Ինքզինք եւ ինքնաշարժ ըլլալ, կամ նոր նկարչութիւն ընել Սփիւռքահայ արուեստագէտի պարագային չի նշանակել «հայկական նկարչութիւն» ընել (գոյութիւն ունեցող կամ անգոյ):

Ոգին: Ահա այն հիմնական դիմը, այլապէս առարկայական պայմաններէ տընորինուած, որ դարերը իրարու կը կապէ: Առանց այդ հայկական ոգիի գոյութեան, դարերու խորքէն եկող, ձեւի «հայկականութիւն» կը դառնայ ճապարհ եւ անհաղորդական: Բայց ակունք մը պէտք է որմէ խմենք կաղաւորուելու ու նոր թափ ստանալու համար. շարժումներու եւ արտայայտութեան սեմպոլիզմ մէն, փոխաբերութիւններու լեզուէն ինչպէս նաեւ հայկական մանրանկարչութեան, եկեղեցիներու խորքայիններու կրօնական արուեստէն այդ շուրջ կը հոսի: Սակայն Սփիւռքի դերն

ու պաշտօնը զուտ ազգային նկարչութիւն ընել չէ. ան կրնայ արուեստի մը ծնունդ տալ՝ հայկականութեամբ դրուած, որովհետեւ այդ է որ կը կապէ իր անհատականութեան կորիզը:

Եղարվեստէն: Ըլլալ ժողովուրդին, պարզ մարդուն եւ ճնշուողին մօտը, անով ներշնչուել եւ անոր համար ալ ստեղծագործել. ահա մեր կարծիքով սփիւռքեան նոր արուեստի մը տուեալները: Ըլլալ անոր հարցերուն եւ սպորտներուն մեկնաբանը. Ըլլալ հաւաքականապաշտ, քան թէ անհատապաշտ. անհատապաշտութիւնը կորուստ է եւ տաղնապ, մինչ հաւաքականապաշտութիւնը մարդիկը իրարու մօտեցնող, կեանքն ու իրականութիւնը աւելի գեղեցիկ դարձնողը, այսինքն՝ մարդը ապագայի մը տեղեկագրութեան փրօշնին եւ դեղնեցիկ կերտումին մասնակից դարձնելու մարդը, Սփիւռքահայը, որպէսզի ան մաս կազմէ իր նոր եւ վառ ապագայի կերտումին, ապագայ մը որ ըլլայ յաւիտեական:

Նման արուեստ մը գոյութիւն ունի մեր միտքի ու ներաշնարհներու մօտ. անկիւններուն մէջ, որոնք ծածկուած են զարերու մշակութային կապանքներու թանձր խաւերով եւ գեղարուեստական չափերով: Կը մնայ միայն զանոնք թափել եւ պատասխան կամ թուղթի մօտ կերտել վրայ փոխադրել այդ մոլորականութեան մէջ կալանաւորուած արուեստը:

ՊԻԵՐՍՍՆ, ՊԵՐԵՃԻՔԵԼԵՆ
Fonds A.R.A.M

ՃԱՅԱՆ ՌԵԹԵՈՍ ՊԵՐՊԵՐԵԱՆ

ՄԻՔԵԼԱՆՃԵԼՕ

և

ՎԻԹՐՈՐԻԱ ՔՈԼՈՆԵԱ

Հազիւ անուն մըն էր տակաւին քանի մը տարիներ առաջ: Իր աշակերտները կը խօսէին բացառիկ ուսուցչի մը հմայքէն, մինչ հոս - հոն համարձակ երգիչներ երգեմն կը մեկնարանէին անոր «Կանճրեւէ Տղաս»ը: Մամուլը պարտողը կրնար անոր ստորագրութեամբ յօդուածներ գտնել անմատչելի հրատարակու - թիւներու մէջ եւ անունը գետեղել թէ - քէտանի, Օշականի, Չարեանի մօտիկ, Բարձրալանքին շուրջ: Իրմէ՛ ո՛չ մէկ գործ, բացի Կոմիտասի մասին գրուած մամուլէն հատորիկէ մը (1):

Հրատարակուեցաւ նախ մատենագի - տութիւնը Ա. Տէր Խաչատուրեանի կողմէ պատրաստուած, ուրիշ ի յայտ կու գար տարօրինակ մարդ մը, հազուադէպ գէմը մը մեր մէջ, որ փոխն ի փոխ ե - րաժիշտ է ու բանաստեղծ, գեղագէտ ու արուեստի տեսաբան, իմաստասէր ու հայեցող: Ինչպէ՞ս այս բոլորը կը հաշ - տուէին իրարու հետ, տալու համար լը - ջութեան այն քողը որ կը ծածկէր այս ա - նունը հրապարակի միջակութեան:

Եկաւ նախ՝ Գեղարուստիւն եւ Գե - ղարուստ հատորը (2) ուր ամփոփուած են Ծ. Պէրպէրեանի գեղագիտութեան նուիրումը յօդուածներ ու դասախոսու - թեանց արտադրումները: Հատորի մուտ - քին գրուած է Ինֆանկիսագրութիւն խո -

թիւն, կրկնութիւն: Ասոնք չեմ վերա - գրեր «հեղինակին» որ այդ խօսքերը չէր սահմանած հրապարակման, ո՛չ ալ կը վերագրեմ աշակերտներուն, որոնք արձանագրած են թերեւս ինչ որ կը լը - սէին, միայն: Նման աշխատանքներու միջոցն է, չըջապատող ծաւալը որ զա - նոնք կը դատապարտէ դասագիրքը ըլլա - լու ճակատագրին, երբեմն իրրեւ հոսմ - տալու ինչ որ առնուած է այլ տեղէ: Իրրեւ ա՛յդ իսկ՝ արգիւնքը արհամար - հելի չէ, երբ նկատի առնենք նման ձեռ - նարկներու բացարձակ անգոյութիւնը մեր մէջ:

Ծ. Պէրպէրեանի անունը կրող այս յետ մահու հրատարակութիւնները վստահ - բար կը փրկեն աւանդում մը եւ կրնան նոյնիսկ դառնալ մասնիկը աւանդութեան մը եթէ կարենանք զանոնք ընդունիլ: Հակառակ իրենց կարելի համակարգա - նութեան՝ անոնք «գործ» մը չեն բերեր, բեւե կ'ուզեմ ստեղծուի:

Անոնց ծիրը կ'ընթաց քննադանդու - թեան մինչեւ գեղագիտութիւն եւ յը - ղումները Քանի՞նք մինչեւ վաւերի: Պէր - պէրեանի մտահոգութիւններու գաղտը լայն է անշուշտ: Հարցը այն է որ այդ մտահոգութիւնները բնաւ ընդհանուր եւ մի հարցադրութիւն չեն դառնար: Իր բը - նագանցութիւնը գործնական կարիքներու կը սպասարկէ, աշակերտներու մտքին տալով վերացական կազմածներ, ուր կը կորսուի, գրեթէ կը խեղդուի անձնա - կան փնտռումները եւ գիրքորոշումը: Հե - տաքքորական է տեսնել թէ ինչպէ՞ս Գե - ղարուստիւն եւ Գեղարուստ (հատոր - քին ոչ խորագրեր, ոչ ալ դասաւորումը կը պատկանին Պէրպէրեանի) գրքին մէջ մտած Դասընթացք Բնդիւնուր Մշա - կոյթի արուեստի էսթետիկութիւնը եւ մասնաւոր գայն կրող խանդավառութիւ - նը կը ջնջուի: Որոշումին տեղը կը գը - րաւէ ընդհանուր ներկայացումը:

Կը մնայ սակայն հիմնական իրողու - թիւնը. Ծ. Պէրպէրեան չէ ստորագրած այս էջերուն մեծ մասը, չէ ալ գրած զա - նոնք: Եսպէս խօսքի մարդը ըլլալ կը թուի ան, որ կարծէք վարանած է գրի առնելու այս ամէնը: Գիտակցութիւնը՝ որ եղածը իւրայատկութեան զուրկ էր, թէ հակումներու ալոգանութիւնը՝ որ արգիլած էր ի մի բերելու զանոնք Հին Իմաստասէրի խոսակցում մը արգեօք գրելէն ու տպելէն որոնք մեռեալ ու հոգին մեռցնող տարր կը թուին:

Հակառակ արտաքին ներկայացման՝ ին - ծի այնպէս կու գայ որ հիմնական անա - ւարտութիւն մը կը հարուածէ այս բոլոր էջերը, ինչպէս պարագան է արգէն, տառացիօրէն Բրուտի Կրպակին Առջեւ խորագրեր կրող եւ պատմական տը - րամախօսութեան ձեւով գրուած գրու - թեան համար: Բազմաթիւ ուղղութիւն - ներով աշխատող այս մարդը կարծէք պառակտուած է իր իսկ ուժերուն մէջ:

Իր ժամանակին Սփիւռքի ամէնէն ճը - կուն ու հասուն մտքերէն մէկն է Ծ. Պէրպէրեան, երբ նկատի առնենք իր ըն - թերցումներու ծիրը: Անոր բացութիւնը այնքան խոտոր կը համեմատի չըջանի անխուսափելի բոլորակութեան ու տղիտու - թեան: Իրմէ՛ որեւէ էջ լըջութիւն կը պարտադրէ, լըջութիւնը մտածումին որ իրեն անհրաժեշտ հայեցողութեան մը տեղը կ'ուզէ զոյգ եւ ամուլ վաճառ - կաններու իրականութեան մէջ:

Ինչ որ իմաստասիրութիւն կը կոչուի այս գիրքերուն մէջ, աւելի պահանջ է քան իրադրո՞ւմ, մղուած՝ իմաստին հանդէպ խորունկ ու վաւերական սէրէ մը: Իւթոփիք՝ անշուշտ, բայց աղուոր ճիգ մը, որ իր գեղագիտութիւնը կ'ա - ւարտէ արուեստի միտքի քանկութեան մը մէջ, գրելով՝ «Արուեստը պաշտա - մունք է»:

- 1.- Պուրբէր, 1936:
- 2.- Հաւաքեց եւ խմբագրեց Ա. Տէր - Խաչատուրեան, Պէյրութ, 1975:
- 3.- «Արմէֆարմութիւն», Անթիպիս, 1976, իմաստասիրութեան Պատմութիւն, Անթիպիս, 1977, Բնագանցութիւն, Ան - քիպիս, 1978:

Մինչեւ ԺԵ. դարուն առաջին կէսը, խաղաղի նկարչները կ'արտայայտուէին տամկանկարչութիւնով (Փրեսք), իւզա - նկարչութիւնը գաղտնիքն էր տակաւին ծրամաններու: Ծանօթացան անոնք ի - զանկարչութեան գաղտնիքին, երբ Փլա - ման նկարչները սկսան այցելել Իտա - լիա: Սակայն, երկար առեւ, Փրէսքը մնաց մեծութեան քէֆնիքը: Միքէլան - ձելոյի փոթորկոտ հանճարը այդ թեքնի - քով նկարեց «Վերջին Դատաստանը», անմեկնելի նկարը, որ վաղն ալ ինչպէս այսօր պիտի ապշեցնէ դիտողը հանճա - րին ստեղծագործ խոյանքին մէջ, որ լա - տադոյնս թանձրացուց գեղեցիկին վերա - ցականութիւնը Սիքսթինեան մատուռին հսկայ խորանին վրայ:

Միքէլանձելոյի «Վերջին Դատաս - տանը» անհաւասար յղացում մըն է, եւ, անհաւասարութեան մէջ կատարելութիւն մը, ինչպէս բոլոր մեծ յղացումները: Որովհետեւ, հանճարը արուեստի քերա - կանութեան գարտուղիութիւնն է, անոր ուղղափառութեան հերետիկոսը, որ իր ստեղծագործ խոյանքին մէջ կ'անցնի օ - րէնքներուն վրային, կը ձգէ տաղանդին արուեստին դատողական մասը, ու ինք կը ստեղծագործէ իր սեփական օրէնք - ներով, ահա թէ ինչո՞ւ վսեմին արտա - յայտութիւնը շատ անգամ կը մնայ ան - մատչելի, իրրեւ անհաւասար յղացքի կատարելութիւն: Անհաւասար յղացումի կատարելութիւնն են «Երկնային Կատա - կերգութիւնը» գրականութեան մէջ: «Վերջին Դատաստանը» նկարչութեան մէջ եւ «Ատուածներու Վերջալոյսը» երաժշտութեան մէջ, ինչ կայ աւելի հը - մայիչ եւ առնչող, որքան խոյանքը հանճարին, որ մեղ կը փոխադրէ անըն - յին աշխարհներու մէջ, ահա՛ ինչ որ բ - րաւ խաղաղան հանճարը չորս հարկեր տարուան ընթացքին: Խաղաղան արուես - տին ներշնչումի մեծութիւնը ըսել տուաւ Միքէլանձելոյի թէ «Եթէ ուրիշ երկիր - ներու մէջ մեծ հանճարներ ալ ծնին, պիտի չկարենան տալ լաւ նկարչութիւն մը, ինչպէս կուտայ Իտալիա, որովհե - տեւ, լաւ նկարչութիւն մը ուրիշ բան չէ, եթէ ոչ ընդօրինակութիւնը Աստուծոյ կատարելութեան»:

Նման խօսքեր կ'ուզէր լսել միշտ մեծ արձանագործին բերնէն բանաստեղծուհի Վիթթորիա Գոլոնես: Սակայն, նկատած էր բանաստեղծուհին, թէ մարդաբաններու արձանագործը յատկապէս կը խուսափէր արուեստներու վրայ խօսելի: Օր մը, նրբօրէն դարձնելով գրական խօսակցու - թիւնը, բանաստեղծուհին սա հարցումը կ'ընէ իր մեծ բարեկամին. «Ինչ տար - բերութիւն կայ խաղաղան եւ Փլաման նկարչութիւններու միջեւ եւ որն է աւե - լի բարեպաշտը»: Բանաստեղծուհին, այս հարցումով Վերածնունդի երկու մեծ գաղափարներու մրցակցութեան կ'ակնար - կէր, որուն կու տայ Միքէլ Անձելո պա - տասխան մը աւելի բանաստեղծական քան իրական, աւելի ճշմարտանման, քան ճշմարտ: «Փլամանները - կ'ըսէ - կ'ըն - տեն ու կը խնամեն հաճելի նիւթեր, ո - րոնց մասին կարելի չէ գէշ խօսիլ: Անոնք շատ արցունքներ թափել կու տան, Իտա - լացիները եւ ոչ իսկ կաթիլ մը: Որով - հետեւ Փլաման նկարչութիւնը հաճելի է կ'ընեն, մասնաւորաբար շատ երի - տասարդներուն եւ շատ տարեցներուն: Կրօնաւորներուն ու նաեւ արուեստի ե - րաժշտական զգայնութեան զուրկ կարգ մը ազնուականներու, որոնք չեն կրնար ըմբռնել բանականութեան պակասը ու - րիշ շատ մը պակասներու հետ, որ գո - յութիւն ունի Փլաման նկարչութեան մէջ»: Այս դատողութիւնը ուղղուած էր Փլաման Նախնականներուն, եթէ ծնած

ըլլային ծրաման երկու մեծղի հան - ճարները Ռիպէնս եւ Ռամպրանտ, ան - շուշտ, Միքէլանձելո տարրեր բառերով պիտի որակէր Փլաման նկարչութիւնը:

Խաղաղան Վերածնունդի ընթացքին հիւսիսային երկու փոքր երկիրներ, ա - րիւնք Պէլժիա եւ Հոլանտա միացած էին իրարու հետ պետութիւնով եւ կրօնով: Հակառակ ցեղային տարբերութիւնն - րուն, արուեստը կը զգային միեւնոյի ձեւով: Չգալու ձեւը փոխուեցաւ, երբ ԺԵ. դարուն վերջերս բաժնուեցան իրար - մէ ու հիմնեցին երկու տարբեր պետու - թիւներ, երկու տարբեր դաւանանքնե - րով: Այն առեւ յայտնուեցաւ հոյան - տական մեծ նկարչութիւնը, իր անշը - փոթելի նկարագրով: Սակայն, երկու պետու - թիւներ, Վերածնունդի այս երկու մեծ գաղափարները, մնացին իրարու հակադրու - թիւն: Խաղաղան նկարչութիւնը, ծնած Փրէսքի լայն տեսողութիւնէն, իր միջ - գաղափարացի գծային հեռանկարը (փեթ - փէթիւ): Ծրաման արուեստը, ծնած մանրանկարչային սեղմ եւ կուտ տես - զութեանէն, իր կարգին զարգացուց ե - րանկային հեռանկարը այն առաջինն որ երբ գտնուիք Փլաման բնանկարի վր - առեւ, չենք կրնար ըսել թէ ուր կը վեր -

Գրեց՝

ԶԱՐԵՂ ՄՈՒՔԱՖԵԱՆ

ջանայ երկիրը, եւ ուր կը սկսի երկիրը ծրամանները այնքան առաջ տարին դը - նի գիտութիւնը (անշուշտ, ոչ մեր բը - րոնած ձեւով), յատկապէս Վան Եյքե - րայներու չըջանին, որ մեր դարուն օր - կիցը յայտնուած Փրանսացի քննադատ - մը Շելլերէն, իր ուսումնասիրութեան նիւթն ըրաւ, ու անոր ալ փորձեցն ու - տուեցան փուլաթիւրիստները նախ, յե - տոյ՝ ֆօլկերը:

Գոյնի գիտութիւնը միշտ ալ ստեղծու - է նկարչութեան մէջ ակնային խաղաղ - անքնէն երկու առարկայ միեւնոյի ձեւով եւ միեւնոյի մեծութիւնով ու զե - տեղենք զանոնք միեւնոյի հեռաւորու - թեան վրայ մէկը կարմիրով ներկա - միւսը որեւէ մէկ գոյնով, կ'ընեն: Երբ տեսողական խաղաղանք. կարմիրով ներ - կուածը աւելի մեծ եւ աւելի մօտ կը թուի, որովհետեւ կարմիրը միակ գոյնն է զոր արեւին ճառագայթները չեն կրնայ իւրացնել. մինչդեռ կ'իւրացնեն բոլոր միւս գոյները, ու որով հեռաւորութեան անգին, առարկան կը կորսնցնէ իր տե - սանելիութիւնը:

Հեռանկարի գիտութեան զգաւ, հա - կադրութիւն է նաեւ անոնց յօրինումը (քօմօզիտիւն) գիտութիւնը: Խաղաղան նկարչութիւնը երկարաշաղկապ է ո - րովհետեւ իր մէջ ունի գծային հետա - նըկարը: Եթէ կտրենք որեւէ մաս խա - լական մէկ ֆօմփոզիտիւնէն, կարուած մասը կը զգացնէ իր շարունակելու - թիւնը: Եթէ կտրենք որեւէ մաս Փլաման մէկ ֆօմփոզիտիւնէն, կարուած մասը կը դառնայ առանձին նկար մը:

Ահա այս երկու մեծ եւ հակադր - զարգացներն են Վերածնունդին, որ մա - րը եղան բոլոր ժողովուրդներու ազգա - յին գաղափարներուն, ու իրենց ստեղծ չը - կայ հանճարներով յաւիտեականութիւ - նը հարստացուցին:

ԿԻՐԱԿԻ
ՄԱՐՏ
2
DIMANCHE
2 MARS
1980



HARATCH

LE SEUL QUOTIDIEN ARMÉNIEN EN EUROPE OCCIDENTALE
83, RUE D'HAUTEVILLE, 75010 PARIS
Directrice : ARPIK MISSAKIAN

Tél. : 770-86-60 — C.C.P. Paris 15069-82 E
Fondé en 1925 — 51027317 A R.C. PARIS

ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ
Արժանատի : Տար. 300 ֆ. — Հասք : 2 ֆ.
Ֆրանսիա : Տար. 260 ֆ. — Վեցամսյա : 140 ֆ.

LE NUMERO 2 F. 55րդ ՏԱՐԻ — ԹԻԻ 14.593 Fondateur : SCHAVARCH MISSAKIAN 55e ANNÉE — No 14.593

ԱՆՑԵԱԼԻ ԱՌԱՍՊԵԼՆԵՐՈՒ ՔՆՆԱՐԿՄԱՆ ՓՈՐՁ ՄԸ

Հին կամ նոր երեւոյթներ կը շարունակեն հաստատուել նոյն բանը, — ժողովուրդը մըն ենք (ազգ) մը, եթէ լաւատես էք) որ կը նախընտրէ առասպելներով օրորուիլ կամ միջոցով եւ կարգախօսքներով սփոփուիլ։ Մեր յաճախ այրած սրբալի միջոցները ստիպուած ենք փնտռել ամէն տեղէն՝ բացի ճշմարտութենէն, որ զուգէ շատ դառն է ու անտանելի, անհանդիմանելի։

Փաստը կը տեսնենք քիչ մը ամէն տեղ։ Մեր գրականութիւնը ամէն փախուստի ճամբայ ու անել կը հետախուզէ, որ — զգալի կարենայ խուսափիլ մեր իրականութենէն, որպէսզի կարենայ մերժել մեր կեանքը։ Երբ «կեանքը մերժելու» մասին կը խօսիմ, չեմ ուզեր ըսել թէ մեր առօրեայ մակերեսայինը, անոր «կահ — կարասին» չեն նկարագրուիր։ Սակայն մեր կեանքը լրջօրէն ընդունիլ մեր զբաղանքներէն մէջ՝ պիտի նշանակէր զայն վերանայելի գրականութեան յատուկ միջոցներով։ Պիտի նշանակէր ընդգծել մեր լեզուի կամ լեզուներու տաղանայը, հաստատօրէն ներկայացնել մեր մտքը — բուն մէջ պայքարող հակասական դաժնութիւններու դրոյթը եւ կամ՝ նոյնքան

ցուցիւնը չեմ արհամարհեր։ Ամէն յաճախեցած մշակոյթի մէջ, գրականութիւնը կը շարունակուի, բազմաթիւ խաւեր կ'ուսնենայ։ Թղթակցութիւնները առօրեայի օրացուցիկին են, իսկ մեր մամուլի հասարակականը՝ ժամանակագրական տոմար։ Սակայն չի բաւեր ազգային տօները նշել, հանդէսներ եւ այս կամ այն բարերարին ի պատիւ սարքուած խնջոյքներ նկարագրել։

Ի վերջոյ մեր իսկական առօրեայի նշանակութեան նկարագրութեան պարագային որ կը զգանք քիչ մը ամէն տեղ, — մեր գրականութեան, փորձագրութեան եւ մամուլի թղթակցութիւններուն մէջ։ Մեր տաղանայը ի վերջոյ տեսակ մը հազոր — դակցութեան տաղանայ է։ Վերջապէս մեր հասարակական կեանքը (ո՛ր մնաց մեր անհատական կեանքը) մանրամասնօրէն նկարագրուած հանդէսներէ չի բաղկանար միայն։

Ո՛րք, ո՛րք հայերէն գրականութեան մէջ կարելի պիտի ըլլար գտնել լուրջ տեսանկիւնէ ներկայացուած ու հաստատուած պատկերը՝ մեր վերջին տասնամեակի հասարակական կեանքին։ Չանհաճանք պատճառներով, երբեմն հասկնալի, կուսակցական թերթերը կը ներկայացնեն Պէյրուսի մը՝ որ հերոս է կամ զոհ, կարծես հերոս — մարտիրոս մաշած երկուցութենէն անդին ոչինչ պատահած է հոն՝ վերջին տասնամեակին։ Բարեբախտաբար՝ վերջերս սկսած է զրի առնուիլ գրականութիւնը մը, որ ճշմարտախօս եւ լուրջ է՝ Լի — բանին իրականութեան մասին (տե՛ս Յ. Քիւրճեանի արժեւորումը՝ այս գրականութեան մասին, «Յառաջ», 1979, Նոյ. 20, 21, 22)։

Ուրեմն, երբեմն կարելի է գտնել զբոլորութիւններ, որոնք չեն վարանիր լրջօրէն պայքարիլ մեր առօրեային հետ, ու անկեղծօրէն ներկայացնել այդ պայքարը։ Ներկա-յացնել է բայը, ներկա՛յ ըսել։ Մեր անցեալի ալ զբոլորէ երբեք չի ներկայացուիր մեզի՝ առանց առասպելի, առանց միջոցի, առանց ջոզարկումի։ Կարծես տարածուած է դաւ մը, որ կ'ուզէ մեր անցեալին ալ, մեր ներկային պէս, չմտածուած փրշէներու եւ պատկերներ — բուն վերածել։ Արդէն երկու անգիտակցից ճիգերը կարելի չէ անջատել իրարմէ՝ ներկային մակերեսայնօրէն մօտենալ՝ կը պահանջէ անցեալը մակերեսայնօրէն ներկայացնել։ Մէկ կեղծիքը միւսը կ'ենթադրէ։ Եթէ ես այս գրական տաղանքին մասը յատկացուցի քիչ մը շատ ընդհանուր բնոյթ ունեցող հաստատումներ — ու՛ն ներկայի՛ մասին, այդ ըրի՛ որպէս «ներածական»։ Կ'ուզեմ երթալ մեր առասպելական անցեալին, վերաքննելու համար մեր սիրած, կարելի է ըսել թէ՛ մեր, թէ՛ ալ որոշ օտար Գրիստոնեա — ներու նախընտրած մէկ առասպելը, — Նոյեան Տապանի եւ Արարատի հարը։ Պիտի ուզէի որ նման կարճ փորձ ըլլար սկիզբը՝ պատմական առասպելներու քննարկումին։ Բոլորովին նոր բան պիտի չլըլա՛ր այսպիսի մօտեցում, քանի որ վարդանանց ու Եղիշէի մասին նման փորձ եղած է արդէն։ Նոյնպէս՝ ուրիշներ։ Սակայն ինձի կը թուի թէ մեր ժողովուրդին մասունքը ձեւով, մեր մամուլի մէջ տեղի չէ ունեցած մեր անցեալի առասպելներու քննարկում, սիւսիւսիսի՛ք ձեւով։ Առաջին (եւ կարճ) փորձ մը՝ իմ կողմէս։

(Շարք կարդալ Գ. Էշ)

à la Bibliothèque Nationale MANUSCRITS ILLUSTRÉS du poète RENÉ CHAR

Vient de s'ouvrir à la Bibliothèque Nationale (58, rue de Richelieu, Paris 1er), et ce jusqu'au 30 mars prochain, une magnifique exposition intitulée « René Char : manuscrits enluminés par des peintres du 20e siècle ».

René Char, qui est l'un des plus importants poètes français de ce siècle, a eu l'idée dès l'année 1948, de demander à des peintres amis d'illustrer les manuscrits de ses poèmes, de les « enluminer » (pratique très ancienne, soudain remise à l'honneur). René Char a, au fil des années, rassemblé autour de son œuvre toute de fureur et de mystère, un grand nombre de peintres qui font d'ores et déjà partie de l'histoire de l'art moderne, qu'il s'agisse de Picasso, Braque, Matisse, Fernand Léger, Jacques Villar, Hans Arp, Giacometti, Max Ernst, Nicolas de Staël. Tous ces peintres ont aujourd'hui disparu, mais ils demeurent les « alliés substantiels » du poète. Imprégnés du texte de Char, ils se sont efforcés d'y adhérer par le biais de gouaches, d'aquarelles, de lavis ou d'encres qui sont autant d'accompagnements lumineux et complices.

En trente années (de 1948 à 1978), René Char a été illustré par vingt-sept artistes. Aux quelques noms prestigieux déjà cités, il convient d'ajouter ceux de Louis Fernandez, de Victor Braune, de Joseph Sima, de Henri Laurens. Mais il faut aussi s'acheminer vers les peintres vivants qui font escorte à l'œuvre de Char et qui prouvent l'intérêt du poète pour des artistes qui, loin d'être des aînés, sont ses exacts contemporains ou même ses cadets.

Parmi ses exacts contemporains, ou presque (René Char est né en 1907 à l'Isle-sur-Sorgue, dans le Vaucluse), il faut compter Jean Miro, Wifredo Lam, Maria Helena Vieira da Silva, Arpad Szancs dont la richesse des œuvres n'a plus à être célébrée. Les suivent de beaux artistes comme Jesse Reichek, Boyan, Denise Esteban qui, sans avoir atteint à la notoriété, ont du moins eu l'occasion de révéler leurs œuvres à maintes reprises dans des expositions.

La surprise vient enfin des deux artistes sur qui s'achève l'exposition : la très jeune Janine Rebourg, née en 1954,

l'année même où Henri Matisse s'éteignait, et surtout Marguerite Leuwers. Cette dernière, qui est née à Paris en 1942, n'est nullement d'ascendance flamande, comme son nom pourrait le laisser supposer. Elle est née dans une famille arménienne dont les membres ont réussi à fuir les atrocités des massacres de 1915. Très jeune attirée par la peinture, éblouie par plusieurs visites dans les musées de Bruxelles et au Louvre, elle décide de se consacrer à cet art, ce qui ne l'empêche pas de faire des études littéraires à la Sorbonne et de traduire en français plusieurs poètes arméniens comme Varoujan, Si-

par Daniel LEUWERS

manto et Tcharentz. Elle rédige d'ailleurs en 1969 le texte consacré à « la littérature arménienne des 19e et 20e siècles » pour l'Encyclopédia Universalis.

La découverte du Vaucluse en 1970 et la rencontre de René Char viennent stimuler sa création picturale. Elle élit alors domicile, chaque été, en Prieuré Saint-Maurice de Venasque qui devient son lieu d'inspiration privilégié. C'est là qu'elle réalise en 1975 une série de gouaches illustrant des poèmes de René Char. Six de ces gouaches sont exposées à la Bibliothèque Nationale, qui, épousant à merveille le texte de Char, expriment une sorte d'éclatement retenu ou de « sérénité crispée » — pour reprendre une formule du poète lui-même. Ces gouaches de grand format sont, dans leurs nuances et leurs sensibilité acérée, caractéristiques de l'art de Marguerite Leuwers qui, en 1976, a illustré un nouveau manuscrit de René Char et fait une exposition rue de Seine à Paris. Une nouvelle exposition devrait être l'occasion pour Marguerite Leuwers de montrer ses travaux les plus récents : gouaches, aquarelles, quelques « huiles », et une série de dessins.

Deux des gouaches de Marguerite Leuwers sont reproduites — hélas, sans couleurs — dans le magnifique catalogue confectionné par les responsables de la Bibliothèque Nationale et qui est une véritable anthologie de l'art moderne.

Une exposition à ne pas manquer.

ÉVADNÉ

L'été et notre vie étions d'un seul tenant
La campagne mangeait la couleur de ta jupe odorante
Avidité et contrainte s'étaient réconciliées
Le château de Maubec s'enfonçait dans l'argile
Bientôt s'effondrerait le roulis de sa lyre
Le violence des plantes nous faisait vaciller
Un corbeau rameur sombre déviant de l'escadre
Sur le muet silex de midi écartelé
Accompagnait notre entente aux mouvements tendres
La faucille partout devait se reposer
Notre rareté commençait un règne
(Le vent insomnieux qui nous ride la paupière
En tournant chaque nuit la page consentie
Veut que chaque part de toi que je retienne
Soit étendue à un pays d'âge affamé et de larmier géant)

C'était au début d'adorables années
La terre nous aimait un peu je me souviens.

RENÉ CHAR
(Seuls demeurent, éd. Gallimard, 1945)

Fonds A.R.A.M

Գրեց՝
ԽԱԶԿ ԹԵՕԼԵՕԵԱՆ

Հաստատօրէն ներկայացնել ներսող քննարկներու աղբակոյտն ու մտածումի չընդունեալ թողած պարագայը՝ որոշ շրջանակներու մէջ։

Մեր կեանքը ընդունիլ մեր փորձագրութեան մէջ՝ մեզմէ պիտի պահանջէր փորձի «մերժումը» կամ համադրումի փորձ։ Երբ նման տողեր կը գրեմ, ան — կապած թուականի նման կը կրկնեմ հաստատումներ՝ զորս վերջերս զրի առած են ուրիշներ, մեր մամուլի մէջ գրելիք աւելնալով, ուր առողջ մտածումը տեղ կը գտնէ երբեմն, — «Յառաջ»-ի ու «Ազգակ»-ի էջերուն մէջ։ Եթէ ես ինքզինքիս կարծածն նման կրկնութիւն, պատճառը այն է որ մեր փոքր ածուին մէջ շատ փոքր ախօս մը կը մնայ իսկական փորձագրութիւնը՝ որուն պարտականութիւնն է գիտակցութիւններու եւ յարափոփոխ ընկերային իրականութիւններու յարաբերութիւնները վերարտադրել եւ քննու-թանկանալ։

Սփիւռքահայ մամուլի սեւ-ու-ճերմակ տարածքին վրայ քանի՞ անգամ գտած էք, ըսեմք՝ անցեալ տարուան ընթացքին, լուրջ փորձագրութիւն՝ որ մտածուած տեսանկիւնէ մը կը ներկայացնէ ու կը քննարկէ — հասարակականութեան կամ — ուր իր ամէնօրեայ վերիվայրումներով։ Մեր առօրեայ լրջօրէն նկարագրել չի՛ կարողանալ հանդէսի մասին թղթակցութիւն գրել, չեւտելով թէ ո՛ր բանն — իրականութեան ծափահարուեցաւ։ Մամուլի փորձագրութիւնը թղթակցութեան եւ գիտակցի խորհրդածութեան խառնուրդն է, խառնուրդ մը՝ որ կը պակսի անոր էջերէն։

Չեմ ուզեր սխալ հասկցուիլ։ Թղթակ-

N.D.L.R. — Après sa parution — quel que peu mutilée — dans « Le Monde » du 27 Janvier, l'auteur de l'article H. Anassian nous a remis le texte intégral de sa « Rencontre avec Paradjanov ».

A l'origine de ce texte, des gens qui ont voulu tout simplement rencontrer Serge Paradjanov. L'homme, le cinéaste dont l'œuvre les avait bouleversés et passionnés. L'Arménien, dont le premier film à sujet arménien « Couleur de la Grenade » avait été interdit en URSS. Le prisonnier relâché dont aucune nouvelle ne parvenait depuis sa libération.

Nous savions que la rencontre serait émouvante, et nous avions prévu d'en faire partager les péripéties à nos amis, à ceux qui avaient comme nous des raisons de s'intéresser au destin de Paradjanov. Cependant, nous avons vite compris que ce que nous réservions à la stricte intimité de notre entourage se devait de devenir public : dès notre arrivée, Paradjanov nous interpellait. Nous n'avions plus le droit de taire le fait que cet homme a réellement demandé notre aide.

Nous avons écouté avec passion ce qu'il disait de lui, du cinéma, de l'art, de la vie en camp, de l'Occident et de ses rêves. Nous en rendons compte ici.

La rencontre

Tiflis. Le regard se laisse capter par les charmes des rues de la vieille ville où règne un silence apaisant. Après un parcours sinueux à travers un dédale de maisons enchevêtrées, nous voici au pied d'un curieux balcon. En haut d'un étroit escalier en fer, Paradjanov est assis, seul, immobile. Un grand sourire barbu nous accueille.

« Ah ! Vous venez de France ?... Vous êtes venus pour m'amener avec vous ! »

Nous entrons dans une petite chambre, sombre et inconfortable. Sur les murs, des gravures, des peintures, des photographies, des broderies... un taudis signé Paradjanov. Il vit là, dans ce décor d'images et de couleurs. Il range la table, s'inquiète de nous recevoir aussi mal.

« Hélas ! Il n'y a pas de fruits sur la table. Je n'ai pas d'eau ici, c'est une ancienne cuisine transformée ».

— « Avez-vous vu toutes les merveilles de cette ville ? Avez-vous visité les tombeaux des rois, les galeries de peinture ? Je vous y mènerai ».

— « Nous sommes venus vous voir ».

— « Moi ? ». Il s'étonne ; rit.

Paradjanov comprend l'arménien, mais le parle peu. Il nous demande plusieurs fois si nous sommes de « vrais » Arméniens, passe d'un sujet à l'autre, nous parle de sa voisine qui aurait pu faire une grande carrière de théâtre. Son regard est vif, et son visage très mobile. Les inquiétudes que nous avions sur la santé sont vite dissipées. Il a l'air en parfaite forme physique.

Au bout de quelques minutes, il se relève pour nous entraîner sur le balcon :

— « On ne me laisse pas travailler, alors je fais des bêtises ». La « bêtise » est une fresque, très colorée, faite de bouts d'étoffes, de papiers et d'objets divers. Il l'appelle « Danse du Zankezour » (1). Elle représente un homme et une femme très stylisés en costume traditionnel.

« Couleur de la grenade »

La censure, la prison

— « Votre film « Couleur de la Grenade » (2), que nous avons vu plusieurs fois en France, nous a beaucoup marqué.

Au-delà de la beauté des images, nous avons été frappés par la forme, le langage cinématographique que vous avez inventé, ainsi que la manière dont vous traitez la vie de Sayat-Nova » (3).

— « Je tenais beaucoup à faire ce film. Il représente pour moi une œuvre achevée, le film idéal sur la vie de Sayat-Nova. Mais il a été coupé, trafiqué, refait... Je ne veux plus en entendre parler ! Ce n'est plus mon œuvre. Je n'ai d'ailleurs jamais vu le film dans sa nouvelle version, il ne m'intéresse plus, je ne sais même pas ce qui a été coupé. Lorsque j'ai voulu tourner sur Sayat-Nova les Arméniens se sont d'abord méfiés de moi. Je suis né en Géorgie, j'ai vécu à Kiev, ma femme était étrangère... Armenfilm (4) accepta mon projet, m'aidera à le réaliser, et l'œuvre terminée les séduisit. Mais Moscou la rejeta telle qu'elle était et demanda des modifications. J'ai refusé de faire moi-même ce travail. Finalement « Couleur de la Grenade » fut projeté à Erévan pendant une quinzaine de jours. Le public s'est précipité pour le voir, croyant y retrouver de simples images sur Sayat-Nova. Il ne pouvait qu'être déçu ! Le film fut retiré de la projection, puis interdit. Armenfilm est ainsi resté en dette envers Moscou, qui avait financé l'œuvre, et cela m'ennue beaucoup ».

« Les intellectuels arméniens, cinéastes, peintres ou poètes, ont défendu le film avec ardeur. Ils se sont démenés, mais n'ont rien pu faire. Par la suite, lorsque les ennuis personnels ont commencé, ils ont de nouveau pris ma défense, sans succès ».

— « Mais pourquoi tant de problèmes pour ce film ? »

— « On m'a d'abord accusé d'avoir fait un film d'esthète. Ils ont dit que c'était un film sur Dieu ». (Il hausse les épaules). « Ils ne comprennent rien, Dieu c'est le peuple ».

— « Savez-vous pourquoi vous avez été arrêté ? »

— « Je ne comprends pas. Je suis indésirable. Je dérange tout le monde. On m'avait déjà arrêté une première fois en Ukraine. On m'avait accusé d'être un nationaliste ukrainien parce que j'avais refusé de doubler un film en russe — ce doublage aurait avili et vulgarisé le sens des mots, détourné la force des images. D'ailleurs à cette occasion, les Ukrainiens ont essayé de m'exploiter. Ils ont prétendu que je défendais leur ethnographie et leur langue. Ils m'ont acclamé parce que mon fils fréquentait une école ukrainienne. Tous mes problèmes ont commencé à cette époque. L'ancien président ukrainien était mon ami. Quand il a été limogé, tous ses amis ont été inquiétés, menacés... »

« Après le tournage de « Couleur de la Grenade », je suis retourné à Kiev, auprès de mon fils malade. Ils en ont profité pour m'arrêter. Ils m'ont accablé avec une hargne exemplaire. Sachez que je ne suis pas un dissident, et que je me sens propre ! »

« Pour l'accusation, j'ai été criminel, voleur, anti-soviétique... Ils ont même cherché de l'or dans les profondeurs de mon corps. Puis ils m'ont collé l'homosexualité, et m'ont jugé sur ce « délit ». J'ai violé un membre du Parti. C'est mieux que du Molière : un ministre vient me voir, s'endort, et se réveille avec un mal au cul... J'ai perverti une dame de quatre-vingt ans avec un stylo pornographique... Ils avaient mobilisé six procureurs pour trouver en moi un coupable... « Un an de prison » disaient-ils,

« c'est trop peu pour vous, on vous en fermera cinq ans, ce sera assez pour vous exterminer ».

Paradjanov parle avec fougue. Très en verve, il manie l'humour et l'ironie. Il parle en toute confiance et sans aucune aigreur. Son récit n'a rien d'une plainte, et son animation reflète plutôt une grande détermination. Il aime raconter, nous prenons plaisir à l'écouter. Il ouvre son album de photos et nous présente sa mère, sa femme, son fils. Tournant une page, il nous montre une photo de groupe prise au camp. On y voit Paradjanov parmi des criminels.

Les années passées au camp

« Ils m'ont condamné à la détention en camp en régime sévère. Après mon jugement, ils m'ont promené de prison en prison, car aucune ne voulait d'un « criminel » de ma sorte ».

Ce que Paradjanov nous dit de la vie en camp n'a rien d'un compte-rendu objectif et descriptif. Il a connu la souffrance, physique et morale. Il confirme ce que nous avons appris pendant sa détention, à savoir qu'il a failli perdre la vue et qu'il a été gravement malade. Il a vécu quatre ans d'une vie quotidienne à la fois accablante et fascinante. Il a transformé l'expérience douloureuse en tableaux, en nouvelles, en contes ou en cauchemars. Il est impossible de raconter ici tous ses récits, mais nous osons espérer avec lui qu'ils seront un jour matière à d'autres œuvres...

« On m'a mis en compagnie d'assassins et déclassés de tous genres. Voyez sur la photo, celui-ci a tué et mangé sa mère ; ou là, un groupe d'homosexuels travestis

leur suis reconnaissant de m'avoir fait découvrir un monde. Tous les grands films ne sont qu'une misère à côté de ce qu'est la vie en camp. Si on est poète, on peut créer dans ces conditions. Les prisonniers m'ont procuré du papier, j'ai écrit cent nouvelles et six scénarios. Je suis devenu leur confesseur ; ils m'ont raconté leurs crimes, leurs amours, leurs relations sexuelles ; ils venaient parler à « philosophe » ; je me suis aperçu que dans certaines conditions, la confession inventée par la religion avait bel et bien une fonction et une vertu. Je pourrais décidément tourner un film à partir de cette expérience, un film sur l'homme animal. Je me souviens d'un prisonnier qui à l'annonce de ma libération m'a dit : « Tu nous regretteras ».

« J'ai peint huit cents tableaux avec du charbon, avec n'importe quoi, j'ai travaillé avec des bouts d'étoffe, des morceaux de toile de jute. Ces tableaux sont précieux. Il se peut que je me trompe, mais je crois qu'ils ont une grande valeur. J'y tiens énormément. J'aimerais qu'ils soient vus. J'ai appris à peindre, à dessiner, à faire des collages. Depuis ma libération, j'ai reçu des lettres d'eux ; ils se demandent si je ne les ai pas roulés en leur apportant la valeur du beau... »

« On m'a fait creuser, porter de lourdes charges. Il y a des gens qui savent creuser, d'autres non. On nous faisait creuser comme des chercheurs d'or. J'ai volontairement fait éclater une canalisation d'égoût ; l'odeur était intenable ; on ne pouvait plus creuser. J'ai failli étrangler un brigadier. J'étais insupportable. Un jour, ils ont eu pitié et m'ont donné des travaux plus faciles. J'ai lavé des draps, je pourrais écrire un roman sur le destin des draps. Puis j'ai été balayeur. Un jour on nous a annoncé que tous les Soviétiques devaient travailler avec ardeur à la flamme ; alors j'ai mis une ampoule sur mon balai : j'avais un balai éclairant, j'ai été durement sanctionné. C'est alors

rencontre avec Serge Paradjanov

pour le plaisir des officiers de la prison, dans l'espoir d'obtenir quelques cigarettes en échange de cette prestation ».

« Les années de camp sont ce que j'ai vécu de plus important à ce jour. L'isolement est un phénomène extraordinaire. Je pourrais aujourd'hui écrire une thèse sur les problèmes pathologiques qu'elle fait naître. Ma vie sans cette expérience ne serait qu'un mirage. Celui qui n'est pas créateur, peintre, écrivain ou artiste, ne peut rien sortir de cette isolation, d'où les sensations humaines sont exclues. Il faudrait étudier et dire la peur, la jalousie de ces hommes qui ne peuvent jamais partir. Dans ce monde, j'étais un étranger suspect. Les prisonniers pouvaient rester des heures assis sur leurs talons, sans bouger. Moi, je ne tiens pas une minute immobile ! Ils ont cherché à m'exterminer pour cette différence. Ils croyaient que je me moquais d'eux. Pourtant, ils ont fini par m'accepter et m'ont adopté. Je leur en ai voulu de m'avoir battu, blessé, cogné sur la tête ; mais je

que j'ai fait ce dessin qui est parvenu en France, où je balaye sous la Tour Eiffel » (5).

Il raconte quelques unes de ces choses réelles... La lutte des prisonniers et les chefs qu'ils se donnent... La rivalité et les aspects qu'elle prend : chasser des chefs élève un rat ou un chat que l'on fera ensuite lutter ; récits de ces batailles où les prisonniers regardent avec fascination les bêtes s'entre-dévorer... La chasse permanente : celle contre les prisonnières qui menacent de tout envahir, et celle menée par les gardiens contre les chats auxquels les prisonniers s'attachent ; chats que l'on tuait à coups de fusil ou qu'on jetait vivants dans des brasiers... Le prisonnier drogué qui, lors d'une overdose reçoit un jour du sang d'un gardien compatissant, et qui plus tard fut poussé au suicide par ses camarades, pour laver ce déshonneur.

Paradjanov fait souvent référence à ses œuvres faites en prison : « Si seulement

les autorités officielles s'intéressaient à mes scénarios... Le film « Kalina rouge » aurait pu être un chef-d'œuvre ; il aurait fallu pour cela que son auteur eût porté un costume de criminel ».

« Je voudrais que mes tableaux soient à l'abri. Je ne veux pas les vendre. Je voudrais plutôt les donner, les offrir à ceux qui m'ont défendu, aux amis que j'ai en France... ou à ceux qui ont écrit : « Libérez Paradjanov » dans le métro à Paris ».

Le présent, l'avenir

Paradjanov a été relâché en décembre 1977.

« Je suis sorti du camp un an avant d'avoir accompli la totalité de ma peine. Je crois que je le dois aux initiatives des amis que j'ai en France, notamment d'Aragon. Peu avant ma libération, on m'avait fait savoir qu'on me garderait encore 5 ans parce que je n'avais pas fait amende honorable, que je m'étais fait des amis douteux, que j'étais agressif et que je continuais à porter de provocantes moustaches de Caucasiens ».

« Maintenant je suis libre, mais je ne me sens pas en sécurité ; je vis dans la peur : peur de sortir de chez moi, peur qu'on me vole ou qu'on me brûle les tableaux faits au camp. Ici, tout le monde doit être inscrit et enregistré par rapport à son lieu de travail. Or, on me refuse tout emploi. J'ai proposé des scénarios de film ; Armenfilm a voulu les réaliser, mais les milieux officiels s'y sont opposés. On peut donc m'arrêter à tout moment, car n'étant pas enregistré, je n'ai pas le droit d'exister, je suis hors-la-loi. Tous les matins, je pars chercher du travail avec les autres déclassés ; quand les gens voient mes diplômes, il ont peur. Bien sûr, je

valeur. Je ne crains pas la mort, mais cette vie-là est pire que la mort ».

« J'ai frappé à toutes les portes. En Arménie beaucoup de gens sont prêts à m'aider ; mais quand j'ai rendez-vous avec un ministre, il est obligé de prendre un mois de congé... Bien sûr je connais bien le Catholicos (8), Mais il ne peut rien faire d'autre que de me proposer trois mètres de tissu pour que je me fasse une soutane. Les Arméniens se sont fait trop de torts à eux-mêmes en n'osant pas assez. Il est temps pour eux de sortir de la peur ».

« Aujourd'hui je n'ai plus le choix. Le repos m'est insupportable et je ne peux pas vivre sans travailler. Ici, on m'interdit toute création... Il me faut partir au plus vite. Je voudrais aller en France — ma patrie d'adoption. Seuls les Français à qui je dois déjà beaucoup, peuvent m'aider. Je compte sur eux, car je ne veux pas sortir par des moyens malhonnêtes ».

« Je sais les difficultés qui m'attendent. Je ne suis pas sûr de trouver tout de suite l'inspiration en Occident, et je ne voudrais pas que les Français se figurent que je vais dès mon arrivée produire des films qui feront sensation. Mes racines sont ici, mais, j'insiste, je n'ai pas le choix, je doit partir ».

Il n'était pas question pour nous de le décourager, ni de lui prêcher la soumission en insistant sur les difficultés de l'exil et celles de la création en Europe.

Les problèmes de création en URSS

Paradjanov est très préoccupé par toutes les questions concernant l'art et la création. C'est là un domaine privilégié sur lequel il nous parut particulièrement informé. Rien de ce qui se passe d'artistique en URSS ou ailleurs ne le laisse indifférent. Il aborde le sujet avec une étonnante intuition et ses positions sont très marquées.

« J'ai dans la tête un film sur Grégoire de Narek (9) ; on y trouverait l'ascétisme du poète, l'atmosphère du Moyen-Âge arménien, le mystère... La vie de Komitas (10) m'impressionne. Si je devais faire un film sur lui, ce serait un film très court, une sorte de ballade sur un destin, sur une mission. Sa vie est une passion dont la musique est l'accompagnement, l'accomplissement. Le comble de ce qu'il nous a laissé est son portrait ».

« Mais pour que le cinéma soviétique admette de telles œuvres, il faudrait des dizaines d'années. Quant à mes projets sur Ara Kheghetsig et David de Sassoun, ils resteront sans doute dans le domaine du rêve... Désormais, il n'y a plus de géants (11)... Ils prétendent que les reconstitutions historiques coûtent cher ; mais on n'a pas besoin pour faire un grand film de bouffonnades mensongères et coûteuses qui ne servent qu'à masquer le vide des personnages. Voyez « Guerre et Paix », il lui manque la voix du peuple ».

« Quand je pense à la misère actuelle et à la mièvrerie de l'art officiel, que ce soit en musique, en danse, en architecture, en peinture, en cinéma, j'ai envie de pleurer. Car je sais la grandeur de cette antique nation arménienne et sa force étonnante. Tout cela se réduit aujourd'hui à une politique qui est contre la création, contre toute esthétique. On ne voit plus que le snobisme d'une bourgeoisie qui m'inspire de la pitié ».

« Quelques grands noms se détachent pourtant. Ils produisent des chef-d'œuvres, mais le public ne les connaît pas. Ces artistes sont des solitaires, des phares, quelques arbres dans la forêt des

médiocres. Le prix à payer pour pouvoir créer est très lourd. Les bouffons s'empiffrent, les artistes meurent dans l'indifférence générale ».

« Il faudra des années pour qu'apparaisse quelque chose qui puisse ressembler à un mouvement. Il ne peut y avoir que des tentatives isolées. Pour le moment, on se gargarise avec le Musée d'Art Moderne de Erévan, où tout est déjà classique pour l'Europe. Les générations futures risquent d'être encore plus indifférentes envers les hommes grands et courageux ; elles seront aussi probablement plus cyniques ».

« Je suis scandalisé par le dernier film produit par Armenfilm : « Mekhitar Sparabet ». On y prive le cinéma arménien de la langue arménienne, on vole la tragédie au peuple ; c'est du travail de faussaire. L'auteur est un aventurier ; il a menti historiquement et professionnellement. A côté de cela, il y a des metteurs en scène de génie, mais leurs œuvres ne sont jamais projetées ».

« En peinture, il y a eu Minas Avedissian (12) que les Arméniens adorent. Il a joliment peint le soleil, les lumières et les couleurs arméniennes. Mais il a fait une peinture provinciale. Les peintres comme Minas ont rendu l'Arménie encore plus périphérique ; ils ont retardé toute véritable évolution vers un grand art ».

« J'envie Minas d'être sorti de la vie comme un poète, en pleine force créatrice. Je n'aurais pas aimé voir Gagarine à la retraite entouré de jeunes scouts. Les Arméniens aiment les morts et créent vite des légendes autour d'eux. J'ai l'impression de les choquer en ramenant Minas à sa véritable dimension ».

« Il y a ici des groupes d'illettrés qui s'amuse à créer ; leur jeu engendre une ambiance de terreur. Il ne faut pas se laisser impressionner par leur remue-ménage culturel. Il est facile, dans nos pays où la servilité est de règle, où tout est clandestin, de confondre une simple aventure avec le grand art. Ce pays ne manque pas d'artistes de talent, mais pour survivre à la banalisation voulue par l'art officiel, il faut une force surhumaine. Tout est bloqué, comme quand un médecin dit qu'il y a un bouchon. Rien ne me semble plus dégoûtant que les chants d'amour patriotique qui sonnent comme en écho à la berceuse des contes de Pouchkine. Quelques œuvres échappent à la règle ainsi le Richard III que les Géorgiens ont mis en scène est très courageux ».

« Et puis il y a dans cette ville une femme peintre que j'admire beaucoup : Gayané Khatchatrian. Elle a un talent fou ; il faut à tout prix voir ses tableaux. Elle est fille de Tiflis, mais les Géorgiens lui font toutes sortes de difficultés car elle est arménienne. Elle serait bien accueillie en Arménie, mais, c'est à Tiflis qu'elle trouve l'inspiration ».

L'occident

Paradjanov n'est jamais sorti d'Union Soviétique.

« Je ne suis même pas allé en Pologne. Je ne peux qu'essayer de deviner ce qui se passe ailleurs. De loin, je me méfie de l'Amérique : quand toute une nation semble avoir les dents saines... »

« Mes humeurs à moi sont ancrées dans l'Orient. Mais la France des Lumières m'a beaucoup apporté. J'ai l'impression que l'Europe est un peu usée. Cette grand-mère des arts a été trop exploitée. La France aussi semble fatiguée. Il faudrait la débrancher un peu et pendant ce temps déchirer les robes des grands courtisiers ».

Paradjanov parle aussi de ses amis, raconte quelques anecdotes, dédramatise la

rencontre.

« Avez-vous assisté à une première à l'opéra de Erévan ? Au début les dames ont leurs diamants dirigés vers le Catholicos ; à la fin, pour applaudir, elles le tournent vers l'intérieur de la main, de peur de les perdre ».

Il évoque son enfance, s'amuse en racontant ses cours de chants au conservatoire. Il imite quelques chanteuses fatiguées et nous rions avec lui. Nous feuilletions l'album de photos. Il est ému à la vue de l'une d'elles le représentant avec Lilly Brick. Au cours de la conversation, il a souvent évoqué cette grande amie.

« Elle a bataillé sans cesse pour me sortir de prison. En mon absence, elle a veillé sur mon fils. Elle est morte peu après ma libération, laissant une lettre touchante pour demander à ne pas être enterrée à côté de Maïakovski : « afin », disait-elle, « que les vieilles peaux n'écrivent pas que je fus sa chienne ». Elle a voulu être incinérée. J'étais présent à la cérémonie avec tous ses amis. Je l'ai maquillée comme elle aimait l'être, et nous avons couvert sa belle robe blanche de centaines de roses. J'aurais voulu que ses cendres soient déposées à côté de la dépouille d'Elsa Triolet, sa sœur ».

Plus loin, voici sa femme : « une femme merveilleuse, ma meilleure amie. Elle avait un goût très sûr, je lui dois beaucoup ».

La spontanéité, la chaleur, la générosité de Paradjanov nous ont conquis. Nous avons quitté un ami, investis d'une mission. Transmettre ces paroles :

« Je peux encore créer, peindre, écrire et filmer. J'étouffe dans ma nouvelle prison. Il me faut partir au plus vite. Seule la France peut d'aider ».

NOTES

(1) Le Zanzezour est une des régions montagneuses les plus reculées de l'Arménie. Le folklore et les traditions s'y sont bien conservés.

(2) Tourné en 1968. Projeté à Paris hors circuit de distribution dans une version censurée de vingt minutes.

(3) Poète et musicien arménien du 18e siècle, très populaire dans tout le Caucase. Mort martyrisé.

(4) Studio de cinéma de la République Soviétique d'Arménie.

(5) La légende de ce dessin, qui a paru dans la presse française, était : « Mon rêve »

(6) Roi arménien, qui selon la légende, fût aimé de Sémiramis.

(7) Héros d'une grande épopée populaire arménienne se déroulant dans la région du Sassoun (actuellement en Turquie). D'après la légende, les habitants de cette région étaient des géants très courageux.

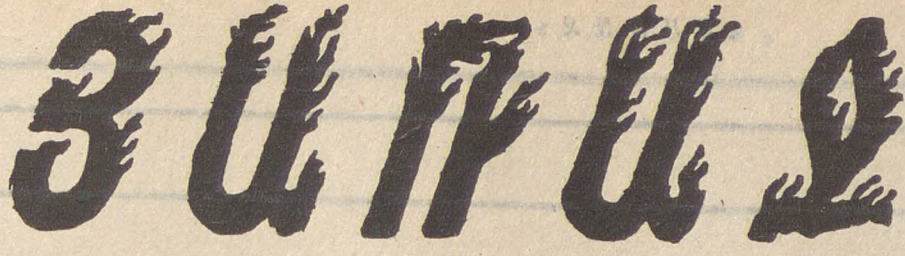
(8) Patriarche des Arméniens qui siège à Etchmiadzine (Arménie Soviétique).

(9) Moine arménien du 10e siècle. Poète mystique considéré comme un des plus grands auteurs de la littérature arménienne.

(10) Moine, musicien, compositeur et musicologue arménien qui a recueilli et harmonisé, au début du siècle, un grand nombre de chants populaires arméniens. Déporté lors des massacres de 1915 par les Turcs, il mourut fou à Paris.

(11) Allusion à la légende (voir note 7).

(12) Peintre arménien, mort tragiquement à Erévan en 1975.



ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ

Օ Ր Ա Թ Ե Ր Թ

LE SEUL QUOTIDIEN ARMÉNIEN EN EUROPE OCCIDENTALE
83, RUE D'HAUTEVILLE, 75010 PARIS
Directrice : ARPIK MISSAKIAN
Tél. : 770-86-60 — C.C.P. Paris 15069-82 E
Fondé en 1925 — 51027317 A R.C. PARIS

ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ
Արժույթի և արվեստի : Տար. 300 ֆ. - Հասց. : 2 ֆ.
Ֆրանսիական : Տար. 260 ֆ. - Վեցամսեայ : 140 ֆ.

LE NUMERO 2 F.

55րդ ՏԱՐԻ — ԹԻՒ 14.619

Fondateur : SCHAVARCH MISSAKIAN

55e ANNÉE — No 14.619

...et si le souvenir de moi s'estompe

Il lit l'inscription sur la dalle en granit gris : Azade Mouratian. 1960-1979. Son regard est penché vers ce petit rectangle de terre, dernière litière d'Azade... durant de longues minutes. Un vent nerveux se lève, râpe l'arène lisse d'un amphithéâtre formé par les vestiges capillaires de Guerrabian. Visage osseux, pourvu d'une barbe elle-même terminée d'un bon saillant, les yeux ornés d'une paire de lunettes rondes, sa longue gabardine bleue par instant se gonfle. Il en sort une feuille tamponnée, un extrait des minutes des actes de naissance du neuvième arrondissement de Paris.

Il lit à haute voix. Il n'est pas sur une scène, avec rôle mélodramatique à tenir. Pourtant la douleur modèle sa lecture : le trente et un mai mille neuf cent soixante est né à 5 heures Azade Mouratian.

Trois lignes de haute tension se balancent doucement au-dessus de Guerrabian. Mois de novembre,

par Hamazasb SAKAYAN

il pleut sur les deux dalles centrales, peintes en blanc, recouvertes par nul nom, sur le goudron de l'allée 7, d'une autre allée bordée de pins aux aiguilles lourdes de liquide et s'arrachant de leur branche.

La première fois que je m'immobilisais dans un cimetière ? Non. Des Toussaints, j'ai suivi mes proches venus se recueillir... ma mère tempérait les balancements de son sac en crocodile noir. Ses talons pas très hauts s'enfonçaient avec hésitation dans la pierre conduisant au caveau familial.

J'aime le cimetière Montparnasse. Sans être fossoyeur, j'aime son silence. Mai venu, il verdoye, ignoré ou travaillé secrètement par le temps, comme découpé dans la chair de Paris, placé dans des étendues nébuleuses. Et l'espiègle Ganymède semble avoir installé pour notre seule illusion une muraille de décors tout autour, décors hyperréalistes ? Ou fabriqués par la chambre noire d'un vénitien ? Des immeubles, la Tour, le Château-Julien de la gare Montparnasse... Montparnasse.

De ce que fut Azade avant qu'il ne provoque notre rencontre, je sais peu de choses. Sa famille vivait — ses parents et une de ses grand-mères pour être plus précis — dans la grande artère marchande d'Alfortville. Un pavillon, une boutique de photographie jaune et rouge, au rez-de-chaussée, fondée par son grand-père qui aussitôt sorti du laboratoire, des glaces, aussitôt laissant derrière lui le comptoir, les ventes allait au Ténéké Palace, puis tard Tchouvalé Palace. Il revêtait la robe de bure, le smoking pour cet ancien hangar, pour une longue estrade devenue théâtre, scène. Père supérieur des anciens Dieux, faisant glisser entre ses doigts chaque grain d'un chapel, noyau d'olive du mont des Oliviers, il proclamait, sermonnait le jeune prêtre venu du grand séminaire ou le public braillard, saluait, détective faonné par Conan Doyle, des visiteurs, repliquait : « Je veux battre ma femme, si je le veux, et ne la veux pas battre, si je ne le veux pas », Sganarelle coiffé du hennin médical...

Quelques rares fois, je les vis, dans une promenade citadine, son père qui continuait le commerce, l'épaule collée contre celle de sa femme, grande, vêtue d'un ensemble classique, comme ceux des années 50 produit dans les filatures britanniques, qui s'avancait très droite. Elle me fait penser à ces femmes militarisées, raides, défilant lors d'une fête nationale parmi les chars d'assaut, la hache du légionnaire, les acclamations qui fermentent dans l'énorme ventre de la

il y a 80 ans...

Pierre Quillard publiait « Pour l'Arménie »

Au nombre de ceux qui, au début de ce siècle, ont considéré avec courage et lucidité la « question arménienne », il faut citer le Français Pierre Quillard. Cet excellent critique poétique qui collabora longtemps à la plus grande revue de l'époque, le *Mercur de France*, était aussi un ami de Jean Jaurès et un esprit progressiste.

C'est en novembre 1901 que Pierre Quillard crée la revue *Pro Armenia* dont le but est de présenter au public français des documents sur les massacres perpétrés par les Turcs, et de sensibiliser l'opinion française à la possible reprise du génocide du peuple arménien. Si Quillard est le rédacteur en chef de la revue, il est entouré d'éminentes personnalités puisque Jean Longuet est son secrétaire, tandis que Jaurès, Clémenceau et Anatole France font partie du comité de rédaction. Les documents que présente *Pro Armenia* émanent de rapports officiels et de diverses correspondances privées.

Le 26 juin 1902, Pierre Quillard donnera à sa campagne de sensibilisation auprès des intellectuels français une autre ampleur en publiant, sous le titre *Pour l'Arménie*, un ouvrage qui regroupe l'essentiel des informations données dans *Pro Armenia*. L'ouvrage, sous-titré *Mémoire et Dossier*, se range parmi les publications des prestigieux *Cahiers de la Quinzaine* qu'a fondés, quelques années plus tôt, Charles Péguy. Tiré à 3000 exemplaires, *Pour l'Arménie* est un sévère bilan des trahisons successives dont a été victime le peuple arménien. Le traité de San Stefano, conclu en 1878, devait en principe assurer la protection par la Turquie des provinces habitées par les Arméniens. Mais, comme l'écrit Pierre Quillard, « le rêve dura peu. En guise de réformes, le sultan Abd-ul-Hamid II prépara et exécuta de 1893 à 1896 les plus épouvantables massacres qu'ait enregistrés l'histoire des souverains illustres : en temps de paix, avec la complicité des Puissances signataires du traité de Berlin (qui, peu après le traité de San Stefano, semblait devoir apporter aux Arméniens des garanties supplémentaires), il fit pendre, écarteler, brûler vif 300.000 Arméniens ». Pierre Quillard précise que, lorsque ces massacres fu-

rent connus en Europe, les égorgements de masse cessèrent pour prendre hélas la forme d'une extermination plus sournoise... Quillard évoque certaines mesures imposées arbitrairement au peuple arménien, comme l'interdiction de circulation, l'obligation de payer des impôts considérables — forme insidieuse de pillages légalisés. De plus, un Arménien pouvait être emprisonné sous n'importe quel prétexte, comme le fait de posséder un couteau de cuisine ! Dans les prisons, les Arméniens arrêtés se retrouvaient en compagnie de Turcs armés (la loi reconnaissait à ces derniers ce droit...). Quant à la description de massacres comme ceux de Zeitoun ou de Sassoun, elle est une descente dans les enfers de l'horreur.

L'ouvrage de Pierre Quillard ne se contente pas d'être une description qui, à elle seule, serait déjà une dénonciation ; il propose, en conclusion, une solution au problème arménien. Cette solution n'est

par Daniel LEUWERS

évidemment pas celle de l'extermination complète de la race, à laquelle aspire le sultan. Quillard ne prône pas, non plus, l'annexion à la Russie. La « seule solution possible », pour ce Français qui s'exprime en 1902, serait la création d'une province avec un régime « pareil à celui du Liban, avec un contrôle effectif de l'Europe sur la nomination des hauts fonctionnaires ». D'aucuns objectent que toute menace de coercition à l'égard du sultan risquerait d'entraîner une guerre européenne, mais cet argument n'ébranle aucunement Pierre Quillard qui estime qu'il suffirait d'une entente entre quelques puissances européennes « pour sauver le peuple arménien d'une extermination totale ».

L'appel pressant et lucide de Pierre Quillard ne sera malheureusement pas entendu. Il reste néanmoins comme la preuve d'une prise de conscience courageuse de la part d'une frange non négligeable des intellectuels français, à l'aube du vingtième siècle.

foule patriotique, plaquée contre des barrières métalliques, qui escaladent son oesophage !

Peut-être la mère d'Azade n'était pas Arménienne ?

Je vais rarement à Alfortville... Je m'en suis toujours défié, de son esprit de clocher, même si elle est la petite Arménie de la région parisienne. Azade en était au contraire enthousiaste. Sentiment étonnant, Azade y vivant, n'étant pas de ces plumitistes verbeux qui après un séjour de deux jours écrivent un « Retour de voyage à... », chantent les merveilles, parent de vertus imaginaires l'inconnaissable. Ou ce qui ne peut l'être que par une fréquentation quotidienne.

Il m'avait téléphoné un vendredi de Février. Un pont reliant Maisons-Alfort à Alfortville, surnommé le « pont aux bœufs », le cadre de notre première rencontre. Assez insolite, même après coup.

Azade m'était inconnu. Et lui, comment me connaissait-il ? Certainement d'avoir lu quelques pages culturelles de publications que j'ai la tâche de remplir avec rémunérations. De cet ensemble de lectures il dut se persuader : J'étais l'homme à questionner, qui éclaircie, décèle le sens ou les actions à accomplir impérativement.

En fait ? Je doute déjà de mes propres affirmations.

Je conservai par la suite l'aura d'un savoir fictif malgré mes dénégations. Il pensait malséant venant du disciple de me tutoyer tout autant que de ne pas pren-

dre note de mes propos. Le vouvoyement resta de rigueur.

« Vous viendrez de Maisons-Alfort » m'avait-il dit.

Déjà la moitié d'une côte — un des versants du pont — était parcourue ce vendredi soir, lorsque une chevelure brune pointa. La sienne respectée par les ciseaux depuis qu'il avait quitté le domicile familial, qu'il vivait dans la rue dédiée aux hommes de l'Af-fiche rouge. Ce fut la seule allusion à sa famille. Ou à sa vie quotidienne.

Trois immenses cuves noires, rouillées, reliées entre elles par une longue tubulure surélevée jaune ocre pèsent de toute leur circonférence sur le sol : La centrale gazaire. Ou de G. D. F. De l'autre côté, surfaces larges ou aux dimensions plus restreintes, chapelets de formes allongées : Blanc rayé de rose, rouge et noir ou bleu foncé, pour la literie ou pour l'habillement, le linge flotte aux fenêtres des grands ensembles d'Alfortville. Guerrabian regarde.

Après qu'ils se soient serrés la main, Azade dit : — Bonjour monsieur. Soyez assuré que je suis indéciblement heureux de vous rencontrer.

Quel style, pensa Guerrabian...

Guerrabian se retourna brusquement vers son interlocuteur. Eh vous, pourquoi écrivez-vous ?

Guerrabian les regarde. Il se souvient qu'Azade

Suite page 4

ՊԱՏՄԱՆ - ԳԵՂԱՐՈՒԵՍՏԱԿԱՆ

Մօտաւորապէս՝ երեսունըութ տարի - ներ առաջ «Բաղմավէպ»ը, եւ անկէ ալ առաջ՝ Փարիզ հրատարակուող՝ «Անա - հիս» հանդէսը կը հրատարակէին յօդ - ուածներու շարք մը (1), Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչի կենդանագիր խմանկարի մը մասին, որ՝ ըստ այս երկու ամսագիր - ներուն՝ կը գտնուէր Կ. Պոլսոյ Ս. Սոփի - յայ եկեղեցիին (այժմ Թանգարան) մէջ։ Եւ այդ մասին զանազան վարկածներ ա - ուով կը բերէին, այդ խմանկարին շի - նութեան դարաշրջանը որոշելու համար։

Հ. Վարդան Վրդ. Հացունի՝ «Բաղ - մավէպ»ին մէջ՝ այդ խմանկարը կը վե - րագրէր Ժ. դարու գործ, դատելով Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչի ծիսական զգեստնե - րէն։ Իսկ՝ Հ. Յովհանն Վրդ. Ազեք՝ նոյնպէս «Բաղմավէպ»ին մէջ, ճիշդը սը - խալին խառնելով՝ կ'ըսէր թէ ան Չ. դա - րէն պէտք էր ըլլար։ Հ. Վարդան Վրդ. Հացունի՝ նոյնիսկ կը հրատարակէր՝ «Բաղմավէպ»ի 1941 տարուոյ միացեալ թիւին մէջ՝ այդ խմանկարին լուսանը - կարը, որ՝ Միացեալ Նահանգներէն՝ Ի - րեն զրկած էր Պր. Յր. Նազուպեան, իր կարգին ամերիկեան հանդէսէ մը առնե - լով։

1958ին՝ «Բաղմավէպ»ին մէջ՝ գրու - թեամբ մը կը բացատրէի թէ՛ այդ խը - ճանկարին դարաշրջանը որոշելու հա - մար հիմնական միջոցն էր, խմանկարը քննել, անոր շինարուեստը (technique) ճշդելու համար։ Որովհետեւ՝ առաջ բեր - ուած երկու դարաշրջաններուն՝ Չ. եւ Ժ. դարերու՝ միջեւ չորս հարիւր տարուան տարբերութիւն մը ըլլալով, խմանկարի արուեստը կրած է զանազան փոփոխութիւններ, որոնք յայտարարն են խմանկարին շինութեան դարաշրջանին։

Մինչեւ Չ. դար բիւզանդական խճա - նրկարներու խորքի գոյնը (tond) եղաւ կապոյտը։ Չ. դարէն սկսած՝ ոսկին է որ կը բռնէ որպէս խորքի գոյն, ինչպէս կը տեսնուի Ռաֆէնայի՝ Սան Վիթալէ եկեղեցիին խմանկարներուն վրայ, ուր ներկայացուած Ե. Յուստինիանոս եւ Թէո - դորա կայսրը եւ կայսրուհին։ Այս շըր - ջանին, արծաթ ալ գործածուած է, սա - կայն շատ քիչ անգամներ։

Չ. դարէն մինչեւ Ժ. դար, խճան - կարներուն մէջ շուրջը ներկայացուած են թուի գոյնով, բայց Ժ. դարէն ըս - կըսած եւ անկէ վերջն ալ՝ շուրջը կը ներկայացուէին կանանչագոյն։

Այս զանազան նկատողութիւններու լոյ - սին տակ պէտք էր քննուէր Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչի խմանկարը՝ Ս. Սոփիայի մէջ։

Արդէն՝ Ս. Սոփիայի մէջ կայ «Հայոց Դուռ» մը, կայսերական մայր դրան կողքին, Յուստինիանոս կայսեր ատե - նէն (2), Չ. դարէն (572)։

Ս. Սոփիայի գմբէթը՝ արեւելքէն եւ արեւմուտքէն բռնուած է երկու կիսա - գմբէթներով, իսկ հիւսիսի եւ հարաւի կողմերէն՝ հսկայ աղեղներով, որոնց պարապոլթիւնը լեցուած է՝ ամբողջ բարձրութեան վրայ՝ որմերով։ Այս որ - մերուն վրայ շարուած են տասներկու պատուհաններ։ Այս պատուհաններուն ստորորը կայ վերնատունին որմը։ Վեր - նատունը՝ կայսերական օթեակներու սիւ - նաշարքին վրայէն կ'երկարի, չէնքին չըջանը ընելով։

Բնական է՝ այս ձեւի շինուածք մը՝ չէնքին հաւասարակշռութեան տեսակէ - տէն սխալ մըն էր, որուն հետեւանքը, Ս. Սոփիայի ճարտարապետը՝ Թրալեցի Անթիմիւսը՝ արդէն տեսաւ, երբ իր նո - րակառօցը գմբէթը՝ անհաւասարակշիւ - փլուս իր իսկ որով։

Վերնատան այս որմին վրայ գտնուած են խմանկարներ, բայց հարաւային որ - մին վերնատան խմանկարները ամբող - ջութեամբ անհետացած են, չէնքը Թան - գարանի վերածուելէ առաջ, հսկողու - Թեան պակասի պատճառով, անբարե - խիղճ զբոսաշրջիկներու ձեռքով։

Իսկ՝ հիւսիսային որմի վերնատան խը - ճանկարներէն երեւան հանուած են միայն երեք խմանկարներ, Ս. Գրիգոր Լուսաւո - րիչի խմանկարին լուսանկարին ոճովը գործուած։ Գոյութիւն ունեցող այս երեք խմանկարները կը ներկայացնեն՝ Ս. Յով - հան Ոսկեբերանը, Անտիոքի Ս. Իգնա - տիոս Հայրապետը, եւ Ս. Իգնատիոս Աստուածազգեացը (Թէոֆորոս)։ Այս խմանկարները երեւան եկան, երբ զանոնք

ԲԻԻԶԱՆԴԱԿԱՆ
ԵԿԵՂԵՑԻՆԵՐՈՒ ՄԷՁ
Ս. ԳՐ. ԼՈՒՍԱՒՈՐԻՉԻ
ԿԵՆԴԱՆԱԳԻՐՆԵՐԸ

Գրեց՝ Ս. ՃԵՎԱՆԻՐՃԻԵԱՆ

Ս. ԳՐԻԳՈՐ ԼՈՒՍԱՒՈՐԻՉԻ ԽՃԱՆԿԱՐԸ՝
Կ.ՊՈԼՍՈՑ Ս. ՍՈՓԻԱՅԻ ՄԷՁ ԵՆԹԱԴՐՈՒՄԸ
Լուսանկար արտատպուած «Բաղմավէպ»է



ծածկող ծեփի խաւը, ամերիկացի հը - նադէտները (Prof. Wheittmoore) վեր - ցուցին, չէնքը Թանգարանի վերածուելու ժամանակ։

Բայց Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչի խը - ճանկարէն հետք չգտնուեցաւ։ Այլ խօս - քով՝ Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչի խման - կարը Ս. Սոփիայի մէջ գոյութիւն չունի։ Ս. Սոփիայի Թանգարանին իրերյա - ջորդ տնօրէնները զարմանքով իմացան Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչի ենթադրեալ խը - ճանկարի մը գոյութիւնը իրենց Թան - գարանին մէջ։

Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչի ենթադրեալ խմանկարին շարքին նմանող, սա երեք սուրբերու՝ խմանկարներուն վրայ կը տեսնուի թէ՛ այդ սուրբերը զգեստա - ւորուած են Ս. Լուսաւորիչի նման, բայց անոնք կը ներկայանան՝ Աւետարանը ձախ ձեռքով բռնած եւ աջովը՝ խաչակըն - քելու համեստ շարժումով մը։ Մինչ - դեռ Ս. Լուսաւորիչի ենթադրեալ խմա - նկարը կը ներկայացնէ սուրբը՝ Աւետա - րանը ձախ ձեռքով բռնած, իսկ միւսովը՝ օրհնութիւն տալու լայն շարժումով մը։ Ինչ որ զարմանալի կը թուի բոլոր ա - նոնց՝ որոնք գիտեն թէ որքան խստա - պահանջ էին բիւզանդական նկարչութեան կանոնները։ Կարելի էր նկարչական շարքի մը մէջ մտցնել դիրքի ու շար - ժուձեւի զանազան եւ քմաւաճ ձեւեր (3)։ Այս տեսակէտին կարեւոր մէկ օրինակը կը տեսնենք Ռաֆէնայի Ս. Ապոլինա - րէ Նուսիդի խմանկարներու շարքերը, իրենց ներկայացուցած համանուագ դիր - քերով։

Ասկէ գատ Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչի ենթադրեալ խմանկարին վրայ կայ ուղ - դադրական սխալ մը։ Լուսանկարին վը - րայ կը կարգացուի «Gregorios Armenias» արդ՝ յունարէն պէտք էր գրուէր Grigo - rios։ Եի տեղ պէտք էր գրուէր յունա - կան Η (հի) դիրք։ Ինչ որ խնդրական կ'ընէ սոյն խմանկարի պատկերին իսկու - թիւնը։

Այս զանազան պարագաները պատճառ եղան որ փնտռուէին Ս. Գրիգոր Լուսա - ւորիչի ուրիշ կենդանագիրներ բիւզան - դական եկեղեցիներու մէջ, ինչ որ տա - րիներու երկար ժամանակամիջոց մը բռնեց։

Բիւզանդական եկեղեցիներու մէջ Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչի կենդանագրին տեղ տրուելը՝ մասնաւոր արձանագրութիւն -

ներով «Այիոս Կրիկորիոս քիս մէկաս Արմէնաս» որպէս չեղտող անոր հայ սուրբ մը ըլլալը, ոմանց զարմանք կը պատճառէ։ Թէ ինչպէ՞ս հայ սուրբ մը բիւզանդական խառնապահանջ եկեղեցիէն ներս կ'ընդունուի։

Պէտք է՝ նախ ի միտ ունենալ՝ որ Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչ՝ Եկեղեցիին Հայ - րերէն (Père de l'Eglise) մէկն է, ըն - դունուած բոլորէն եւ որ կը յիշուի Օր - թոտոքս եկեղեցիի օրացոյցին մէջ, միւս սուրբերու եւ Եկեղեցիի Հայրերու կար - գին, ինչպէս՝ Ս. Յովհան Ոսկեբերան, Ս. Գրիգոր Նազեանցացի, Ս. Բարսեղ Հայրապետ եւայլն։ Նոյնիսկ Նափոլիի մէջ կայ փողոց մը՝ որ կը կոչուի «Սան Կրիկորիո Արմէնո» եւ այդ փողո - ցին մէջ կայ վանք մը, ուր կը ցուցա - դրեն Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչը յիշեցող պատկերներ եւ առարկաներ։ Մոսկուայի մէջ ալ՝ Սարապիլի իվանի շինած մայր եկեղեցիին մէջ կայ մատուռ մը Ս. Գրի - գոր Լուսաւորիչին ձօնուած։ Իվան՝ Թա - րարներու վրայ տարած իր յաղթանակ - ներու օրերուն զուգադիպած՝ սուրբերու տօներուն համաձայն, իր մայր եկեղեցին շրջապատեց մատուռներով՝ ձօնուած օր - սուան սուրբին։ Այդ յաղթութիւններու օրերէն մէկն ալ, Ս. Գրիգոր Լուսաւո - րիչի՝ Օրթոտոքս տօնին օրն է եղած։

Յետոյ՝ կայ ուրիշ պարագայ մըն ալ որ յաճախ նկատի չէ առնուած։

Բիւզանդական եկեղեցիներուն մէջ Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչի կենդանագիրները, որմանկար ըլլան թէ խմանկար, Թ. դա - րէն ետք կատարուած գործեր են։

Արդ՝ Թ. դարէն մինչեւ Ժ. դար, Հա - յերը Բիւզանդիոնի մէջ գերակշիռ դիրք մը կը գրաւէին։

812էն 820 թուականներուն՝ հոն կը գտնենք Լեւոն Ե. Հայկազն Կայսրը, Ար - ծըրունեաց գերդաստանէն։ Լեւոն որդին է՝ բիւզանդական բանակի Արմէնական թեմին «Սթրաթիկոս» (սպարապետ) Վարդ Արծրունիի։ Վարդի թիկնապահ - ներն էին՝ իր որդին՝ Լեւոնը, Միքայէլ Ամորացին եւ Թովմա։ Լեւոն՝ կայսերա - կան գահը բարձրանալէն ետք՝ Միքայէլ Ամորացին դաւադրեց Լեւոնի դէմ եւ 820ի Ծննդեան գիշերը, պալատի մատուռին մէջ սպաննեց Լեւոնը եւ ինքզինքը կայսր հռչակեց։ Սա՝ Միքայէլ Թուլատ անու - նով ծանօթ կայսրն է։

829 թ. Պափրակոնիա հաստատուած Մա -

միկոնեաններու դուստրը Թէոդորան լար կայսրուհի Բիւզանդիոնի (829-843) Թէոդորայի հօրեղբայրն էր, բիւզանդա - կան արեւելեան բանակներու սպարա - պետ՝ Մանուէլ Մամիկոնեան՝ որ Թէ - փիլ կայսեր մահուան եղաւ կայսրը։ Թեան խնամակալ։ Իսկ Թէոդորայի ք - րայրը՝ Վարդ Մամիկոնեանը, կես էր եւ կայսրութեան խնամակալ։ Կես սարի իր դիրքը, զինքը կ'ընէր գահա - ժառանգ կայսերական գահին։ Թէոդոր - Բ. կայսրուհին կը վայելէր Մամիկոնե - ան տոհմին յատուկ՝ բարոյական մե - ուծ մը։ Մամիկոնեաններուն է որ՝ մը՝ ամուսնական կապերու շնորհիւ անցած էին Հայաստանի Լուսաւորիչ Ս. Գրիգորի ժառանգութիւնը եւ արե - նը (4)։ Եւ բիւզանդական օրթոտոքս ե - կեղեցին, նոյնիսկ սրբացուց Թէոդոր Մամիկոնեանը, պատկերներու պալատ - մունքը վերահաստատած ըլլալուն հա - մար։

Այս Թ. դարուն ահա կայսերական աստղաբաշխը՝ Բագրատ, որուն Բագր - ղացիք տուած էին ածական մը՝ «Ար - ասդիս», Ապոլոնի ահնալիկով։ Եւ Բագրատի որդին էր Յովհաննէս Քեթա - կանը, որ եղաւ նաեւ՝ Բիւզանդիոնի պատրիարք։ Յովհաննէսի եղբոր՝ Ար - լիւրի որդին է Լեւոն Թուրքանը, որ զաւ - պահ մը Թեոդորիկի իշխանի եղբայրն էր։ Ասոր անունը Կամսարական եւ Բագրատեան գերդաստաններէն կը սերէին։

Վարդ Կեսարը, Յովհաննէս Քեթա - նը եւ Լեւոն Թուրքանը՝ Թէոդորայի ք - ջակերութեամբ՝ վերաբացին Բիւզանդի - նի համալսարանը 843ին Մանսուրի պալատին մէջ եւ վերահաստատեցին 529էն ի վեր ջնջուած հելլենական դպրո - թեանց դասախօսութիւնները։ Այս փրկեց հելլենական դպրութիւնը մտա - ցումէ։ Եթէ այսօր Եւրոպան հպարտե - կամք ինքզինքը կը նկատէ հելլենական քաղաքակրթութեան ժառանգորդը, այ - ան կը պարտի սա երեք Հայերուն, որոնք անունները ոչ ոք կը յիշէ եւ կամ դիմե - եղաւ Փոտ (Photius) նշանաւոր պատրի - արքը, որուն օրով բիւզանդական եկե - ղեցին խղուեցաւ Հռոմէն։ Փոտ՝ Ար - լիւր պատրիկի քրոջը՝ Իրէնէի որդին էր։ Իսկ Արշաւիր պատրիկը՝ փոխարէր

Արքիեպիսկոպոս, ամուսինն էր Թէոդորա կայսրուհին ընդ Քալո - Մարիային: Փոստ մեծացաւ ու զարգացաւ: Յովհաննէս Գեղարկունի եւ Լեւոն Թուրքանի շուքին տակ: Ան իրեն դասընկեր ունեցաւ Կիւրեղ (Cyrille) եւ Մէթոդիոսը, որոնք վերջը հնարեցին, Յովհաննէս Գեղարկունի զորութեամբ, սլաւական գիրերը:

Այս Հայերու փառանքին յաջորդեց Բիւզանդիոնի մէջ՝ Վասիլ Ա. կայսրը (867 - 886), ծանօթ «Մակեդոնացի» անունով, Հայ Արշակունի մը, որուն Թուրք կոչումը Պորփիրոսէն կայսրը, հպարտութեամբ կը վկայէ անոր Հայ Արշակունի ծագումը:

Իշխանական Հայ տունները՝ որոնք բիւզանդական կայսրութեան մէջ հաս - տատուած էին՝ Հայաստանէն դուրս, իրենց կառուածները ունէին բիւզանդական որոշ նահանգներու մէջ: Մամիկոնեանները՝ օրինակ՝ Պափլագոնիոյ մէջ էին, Արշակունիները՝ Մակեդոնիոյ մէջ: Ասոր համար է որ Արշակունի Վասիլը Բիւզանդացիին համար «Մակեդոնացի» էր:

Երբ Հայազգի Ռոմէն Լէօփէնը (919 - 945) կայսր էր եւ իր որդին Թէոփիլոսը՝ Բիւզանդիոնի պատրիարք եւ Հայ Գորգէնը (Կուրկուրաս) սպարապետ, ամբողջ կայսրութիւնը՝ կարելի է ըսել թէ՛ Հայոց ձեռքն էր:

963 - 969 թուականին Նիսէփոր Փո - կաս Հայը՝ կայսր էր, 969 - 1025 թուականին Չմշիկի Հայը՝ կայսր եղաւ: Իսկ Թէոդորա Գ. կայսրուհին՝ Մակեդոնացիին շատակովէն՝ կ'առաջարկէր Անիի վերջին թագաւորին՝ Գաղիկ Աշոտեան Բագրատունիին՝ ամուսնութիւն եւ կայսրական գահը: Գաղիկ մերժեց այս առաջարկը եւ 1079ին սպաննուեցաւ Մանուէլեան եղբայրներէն, ասկէ 901 տարի առաջ:

Բիւզանդիոնի մէջ Հայոց տիրապետող դերին վրայ ալ չեմ աւելցնէր բոլոր Հայ բարձր պետական պաշտօնատար - ներու փառանքը, բարուցիկները, Արշա - կիւր պատրիկները, Թէօփիլոսները, այս վերջինը՝ Շապուհ Ամատունիի որդին, եւայլն:

Թ. դարէն մինչեւ Ժ. դար՝ Բիւզանդիոնը կարծէք հայկական պետութիւն մը ըլլար:

Այս Հայերը թէեւ օրթոդոքս եկեղեցի - ին յարած էին եւ այս պատճառով ալ՝ Արեւելահայերէն կը կոչուէին Հայ - Հռոմէներ, բայց զգացումով նուազ Հայեր էին: Եւ ընական է որ անոնք դէպքին Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչի կենդանագիրը՝ որպէս եկեղեցիին Հայրերէն մին՝ միւս օրթոդոքս սուրբերուն հետ, բիւզանդա - կան եկեղեցիներուն մէջ: Միեթէ՛ Վասիլ Ա. կայսրը չէ՞ր որ իր նշանաւոր «Նէֆա»ն իննց՝ պալատի շրջափակին մէջ՝ Հայ - կական ոճով, բիւզանդական ճարտարա - պետութեան մէջ առաջին անգամ ըլլա - լով (5):

Այս Հայերը՝ Բիւզանդիոնի մէջ կը կազմէին զօրաւոր խմբակ (clan) մը, որ

շատ գոց էր: Անոնք՝ միայն իրարու հետ կ'ամուսնանային իրենց ցեղային միա - տրութիւնը եւ Հայութիւնը անաղարտ պահելու համար: Այս՝ իրենց կու տար դերակշիռ դերը մը Բիւզանդիոնի մէջ:

Այս Հայերը նոյնիսկ ձեւաւորեցին ճարտարապետական ոճ մը, Հայ - Հռոմ ոճը, հայկական եւ բիւզանդական խառ - նուրդ շինարուեստ մը, որուն նշանաւոր նմուշները կը տեսնենք Միլանոյի՝ Սան Սաթիրո փոքրիկ եկեղեցիին վրայ, Թո - չէլոյի՝ Սանթա Ֆօքա եկեղեցիին վրայ, Վասիլի «Նէֆա»ն վրայ՝ Բիւզանդիոնի մէջ: Բոլորն ալ Թ. դարէն: Ասոնց նա - խատիւն է «Ձուարթնոց»ը, ըստ Ս. Մը - նացականեանի եւ Կուրեղոսի վերա - կազմութեանց, որոնք կը համապատաս - խանեն Հայ - Հռոմ ոճի տուեալներուն:

Հայ - Հռոմ ոճի ուրիշ շինութիւն մը կը յիշուի Բիւզանդիոնի մէջ, Վոսիփորի եղբերքին՝ Ս. Փոկաս վանքին մօտ: Սա՝ Յովհաննէս Գեղարկունի եղբորը՝ Արշա - կիւրի նշանաւոր պալատն էր, աչքառու ճարտարապետութեամբ շինուած: Բիւ - զանդացիք զայն կը կոչէին «Թուրլոս», այսինքն՝ Գմբէթածածկ: Որովհետեւ՝ ըստ հայկական ճարտարապետութեան, պալատին տաճարը (Aula Magna) գմ - բէթաւորուած էր՝ կաթողիկէի նման (6):

Բիւզանդիոնի մէջ, Հայոց տիրապե - տող դերին ազդեցութեանը վրայ պէտք է աւելցնել նաեւ սա պարագան ալ, Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչ ձեռնադրուած էր Կեսարիոյ բիւզանդացի օրթոդոքս կղզ - րէն եւ անոնց համար կը նկատուէր ան՝ օրթոդոքս եկեղեցիէն:

Ուրեմն շատ ընական բան մը կ'ըլ - լայ, բիւզանդական եկեղեցիներու մէջ՝ Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչի կենդանագիրին գտնուիլը:

Եթէ՛ Ս. Սոփիայի մէջ Ս. Գրիգորի եկեղեցիքալ խճանկարը գոյութիւն չու - նի, ի փոխարէն՝ բիւզանդական այլ եկե - ղեցիներու մէջ՝ անոր նկարը կը գտնու - նենք:

Բիւզանդիոնի Բամախարիսթոս եկե - ղեցիին մէջ, որ այժմ Ֆէթիհէ մզկիթը կըստ է, կայ՝ Թարխանիսթիսի դամբա - րան - մատուռին մէջ՝ Ս. Գրիգոր Լու - սաւորիչի խճանկարը, վահանակի (me - daillon) մը ձեւով:

Բամախարիսթոս (Երաննալ Ս. Կոյա) եկեղեցին, Կ. Պոլսոյ հինգերորդ բլուրին դադաթէն կ'իշխէ Փանարի եւ Ոսկեղջիւ - րի վրայ: Այս նոյն անունով վանքի մը եկեղեցին էր: Այս եկեղեցին երկու մասէ բաղկացած է: Կեդրոնական մասը լին - ուած է Յովհաննէս Կոմնենոսի (Jean Comnène) կողմէ ԺԱ. դարուն վեր - ջերը, իսկ դամբարան - մատուռը (parecclesion) կառուցուած է Միքայէլ Կլապաս Թարխանիսթի 1315ին: Սա շին - ուած է քառակուսի՝ կեդրոնական չորս սիւներու վրայ բռնուած գմբէթով մը ծածկուած: 1453ին՝ Կ. Պոլսոյ Թուրքե - րէն զբաւուելէն ետք, Կնատիոս պատ - րիարքը՝ որ նախապէս ստացած էր Ս.

Առաքելոց եկեղեցին որպէս պատրիար - քանիստ եկեղեցի, փոխադրուեցաւ Ս. Կոյա Բամախարիսթոս վանքը եւ եկեղե - ցին, ուր յաճախ կ'ընդունէր՝ Մէհմէտ Փաթիհ Սուլթանին այցելութիւնները: Մինչեւ 1591 այս եկեղեցին եղաւ պա - տրիարքանիստ եկեղեցին, բայց 1591ին Մուրատ Գ. Սուլթանը առաւ եւ մզկիթի վերածեց անոր տալով Ֆէթիհէ ճամի ա - նունը, ի յիշատակ Վրաստանի եւ Ալբը - բեյլանի նուաճումներուն: Եւ օրթոդոքս - ներու պատրիարքարանը փոխադրուե - ցաւ Փանարի Ս. Գէորգ եկեղեցին, ուր կը մնայ ցարդ:

Բիւզանդական շրջանին այս եկեղեցին ամենաճոխ եկեղեցիներէն մէկն էր, շը - ուայօրէն զարդարուած խճանկարներով եւ որմանկարներով: Մզկիթի վերածուե - լուն՝ Թուրքերը բաւական փոփոխու - թիւններ ըրին հոն, բայց մատուռի գմ - բէթին խճանկարները անաղարտ մնացին: Հոս է որ Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչի խը - ճանկարը կը մնայ միւս եկեղեցական Հայերու եւ մարգարէներու կարգին: Այս խճանկարը պէտք է ըլլայ ԺԳ. դա - րու սկիզբի գործ մը:

Կ. Պոլսոյ՝ բիւզանդական ուրիշ եկե - ղեցի մըն ալ կը պահէ Ս. Գրիգոր Լու - սաւորիչի կենդանագիրը: Սա՝ նշանա - տար «Խօրա ի Ս. Փրկիչ» վանական ե - կեղեցին է, մզկիթի վերածուած «Քա - րիյէ ճամի» անունով, այժմ բիւզանդա - կան թանգարան: Ան կը պտնուի Կ. Պոլ - սոյ պարիսպներուն «Էտրինէ Գաիու» դրան մօտերը:

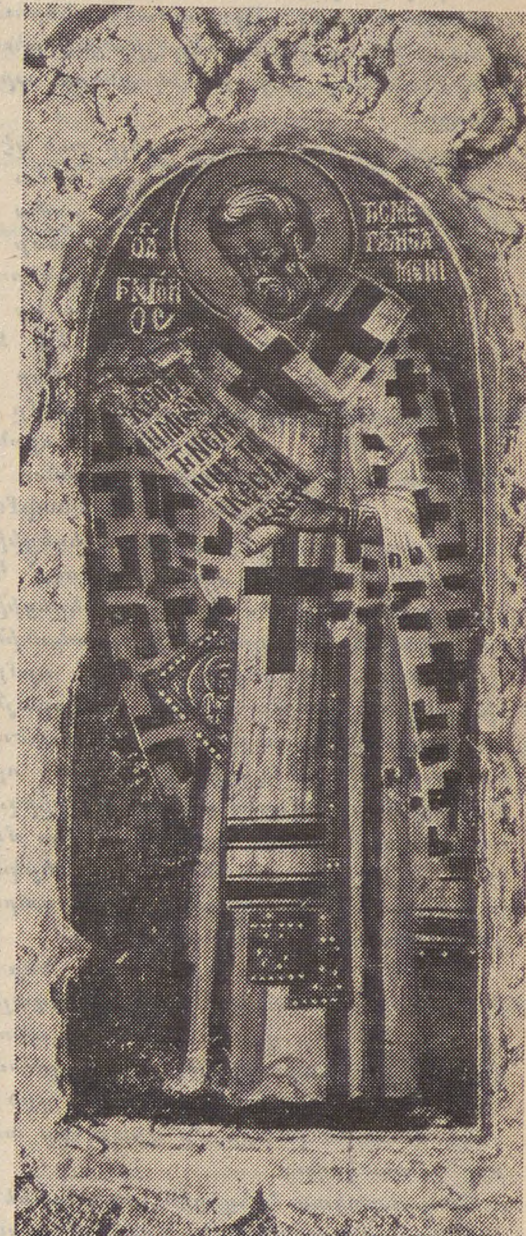
Այս վանքը եւ եկեղեցին հիմնուեցան Զ. դարուն, սուրիացի Ս. Թէոդորէն: Ս. Թէոդորը՝ հօբելայրն էր Յուստին - իանոս կայսր կնոջը, նշանաւոր Թէոդո - րա Ա. Կայսրուհիին (7):

Թէոդոր՝ կրօնաւոր ըլլալէն առաջ, բիւզանդական բանակին մէջ զօրավար էր: Աւելի վերջը, բանակէն քաշուելով՝ եկած էր Բիւզանդիոն՝ արքունիքը՝ ուր կրօնական խորհրդական էր կայսեր: Գի - տենք թէ՛ Յուստինիանոս շատ կը հե - տաքըրուէր աստուածաբանական խըն - դերներով եւ Թէոդորի ներկայութիւնը իր մօտ, մեծապէս օգտակար էր իրեն:

Թէոդոր հիմնեց «Պօրա»ի վանքը եւ Ս. Փրկիչ եկեղեցին եւ ուր ապրեցաւ սըր - բաղան կեանք մը: Աւելի վերջը, Յուս - տինիանոս վերաշինեց այս վանքը եւ հոն աւելցուց օթեւան մը, սուրիացի կրօ - նաւորներու համար՝ որոնք մայրաքա - ղաքէն կ'անցնէին (8):

Պօրայի Ս. Փրկիչ եկեղեցին նշանաւոր է իր խճանկարներովը, որոնք գրեթէ կը դերազանցեն Ռաֆէնայի խճանկարներէն ոմանք: Եկեղեցին մզկիթի փոխուելուն, բարեբախտաբար այս խճանկարները չը - ծածկուեցան չաղախի խաւի մը տակ եւ մնացին հազուադէպ այցելուներու տե - սանքի:

Այս եկեղեցիին հարաւակողմը կ'աւազէ Թարխիսթիսի դամբարան - մատուռը (քա - րէֆէկիոն): Մինչդեռ եկեղեցին եւ ա -



Ս. ԳՐԻԳՈՐ ԼՈՒՍԱՒՈՐԻՉԻ ՈՐՄԱՆԿԱՐԸ ՄԻՍՐԱՍԻՒՒՄ ԱՖԷՆՏԻՔՈՆ (ՀՈՏԵԿԻՍ - ԹՐԻԱ ՊՐՕՆԹՈՒՅԻՆ) ԵԿԵՂԵՑԻՆ ՄԵՋ:

(Լուսանկար «Միլա»ի)

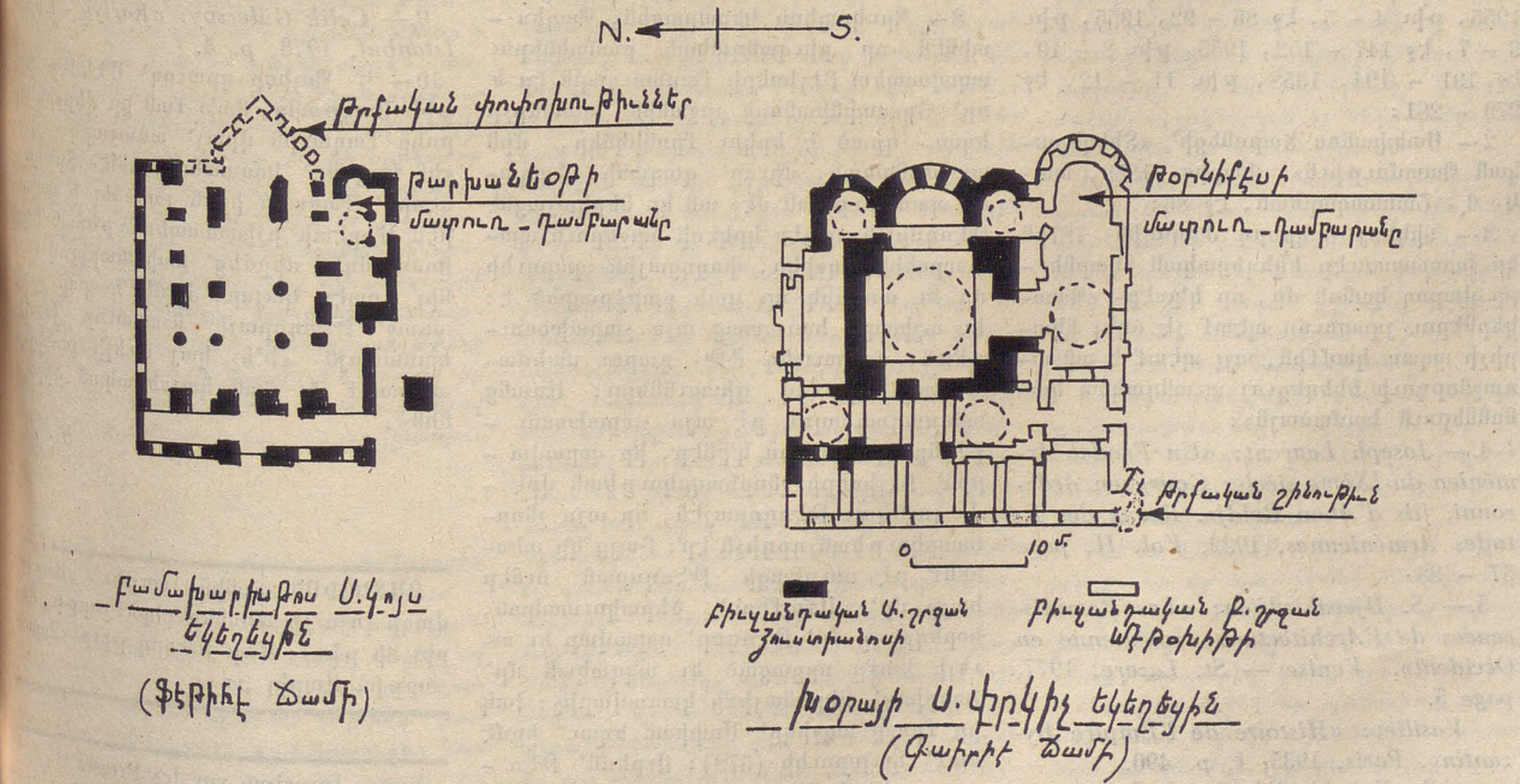
նոր դաւիթը զարդարուած են խճանք - կարներով. այս մատուռը առաւելապէս կը ներկայացնէ որմանկարներ: Մասնա - տարապէս՝ խորանին շուրջի բոլորակ որ - մը զարդարուած է եկեղեցիի Հայրերու վեց որմանկարներու շարքով մը: Այս վեց սուրբերուն հետ շարք է բռնած նա - եւ Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչը, ներկայա - ցուած ամբողջ հասակովը (9):

Պօրայի Ս. Փրկիչը, Յուստինիանոսի նորոգութիւններէն եւ ընդարձակումնե - րէն ետք, կրած է՝ դարերու ընթացքին՝ զանազան փոփոխութիւններ եւ յաւե - լումներ: 1057 - 1059 թուականներուն՝ պուլկարաց Սամուէլ թագաւորին թոռ - նուհի՝ Մարի Տիւքասի ձեռամբ: Մարի Տիւքաս եղաւ կեսուր մայրը Ալէքսի Կոմ - նէնոսի (1081 - 1118):

Կ. Պոլսոյ մէջ՝ Լատիններու տիրապե - տութենէն ետք՝ 1250ին, այս վանքը եւ եկեղեցին շատ խզճալի վիճակի մէջ էին: Թէոդորոս Մէտոխիքոս է որ, ելմտա - կան նախարար (լօկօթէթ) (1282-1328), ձեռնարկեց հիմնական նորոգութիւննե - րու: Մասնաւորաբար վերանորոգեց եր - կու դաւիթները՝ ներքին եւ արտաքին, մատուռը (բարէլէսիոն) եւ իրեն կը պար - տինք հոն գտնուող հրաշալի խճանք - կարները եւ որմանկարները: Այս պարա - զան կու տայ հաւանական թուական մը՝ Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչի որմանկարին, ԺԳ. դարու վերջերուն կատարուած գործ մը:

Գրեթէ միեւնոյն թուականէն է նաեւ՝ Պեղոպոնէսի՝ Միսթրա քաղաքին՝ Աֆէն - տիֆօն եկեղեցիին մէջ գտնուող Ս. Գը - րիգոր Լուսաւորիչի որմանկարը, իր ամ - բողջ հասակովը, միշտ եկեղեցական Հայրերու թափօրին մէջ:

Պեղոպոնէս՝ Մօրէաի շրջանը, Պաչա - կիւրներու տիրապետութեանց վերջանա - լուն, կազմեց փոքրիկ իշխանապետու - թիւն մը՝ որ թէեւ բիւզանդական կայս - րերուն ենթակայ, ունեցաւ իր ուրոյն իշխանները, ծանօթ «Մօրէայի Կողմնա - կալ»ներ (Despotes de Morée) անունով: Ասոնց մայրաքաղաքն էր Միսթրա (10):



...et si le souvenir de moi s'estompe

Suite de la première page

lui répondit comme prit de toussotements et qu'il aurait voulu poser à plusieurs reprises sa main sur son dos pour le soulager.

— Je ne sais pas... Je le désire... un désir immense, démesuré... qui ruse... qui transgresse les interdits, transperce les obstacles... suit son cours... indifférent aux chiens baveux.

— Aux chiens baveux (quel style) qu'entendez-vous par là ?

— Ces êtres qui criaillent : N'écris pas, étudie...

J'étudiais — calomnie que de déduire que je ne prêtais plus attention à la conversation — le paysage, la banlieue sud-est, les files de rails reliant Paris à la province, les poteaux sustentateurs noyés dans l'obscurité.

Les deux yeux jaunâtres des voitures brillaient, de temps en temps, venant en aide aux trois lampadaires éloignés dont la partie supérieure grinçait.

Les lignes verdâtres ou de métal gris des trains passaient sous la percée de goudron qu'elles secouaient imperceptiblement. Nous... moins que des ombres, debout, accoudés à la rambarde. Des bruits menus, une longue vibration entrecoupée de silence comme des sauterelles stridulant. L'heure d'une confidence :

J'ai très peur, me disait-il de rester muet, l'âge du bilan venu... Qu'ai-je fait, sinon d'avoir amusé la galerie en sabordant la seule pièce que j'avais écrite ? Des poèmes, d'un goût douteux et bien pesants ? ... Rien. La volonté rageuse d'écrire m'a pris, me commande, m'aiguille, me souffle ce qui doit être fait... Oui, une volonté qui n'est pas celle du diléttant incluant les lettres dans les divertissements de jeunesse puis les laissant au débarras... vole vers la peinture... et lassé de ses fresques transcendantes vers la guitare... Ecrire, jusqu'à préférer cet acte à écrire...

Je pouvais savoir que trois mois après, cet être qu'Azade voyait ou croyait voir quelquefois lui assènerait le coup de grâce... cet être aux longues jambes maigrettes, au visage cave ou devant l'être, frappant, foulant de ses sabots rustiques le clocher de la rue Komitas, Les grands ensembles, les marchés couverts, les deux tours de La Centrale thermique, fumant jusqu'à leur dernier souffle ?

Dans une chambre — au sous-sol, sous les toits, j'ai oublié — m'avait précédé une voisine désemparée, sans savoir si elle l'était du spectacle ou de l'absence de prêtre, une deuxième personne, une feuille posée sur ses genoux qui maniait discrètement un crayon : le dessinateur d'un journal radicalisé, connu pour son talent d'illustrateur qui avait sympathisé avec la raison d'être de notre présence... bientôt dépouillé.

Un pull marron, une veste grise, usée aux coudes tenaient au torse, levaient au rythme de la respiration d'Azade allongé sur un lit... Derniers moments.

Sur le sol, tout à côté du lit, formant comme un écrin à un stylo à bille bleu, les feuilles d'un volumineux cahier grand format se serraient calmement les

unes contre les autres, que je lus, encouragé par une recommandation antérieure.

Sa main gauche se posa sur son front... Avec son journal intime, placé dans une pile de papiers manuscrits, dactylographiés, de publications, un projet de nouvelle qui aurait été publié dans ce qui est le « Monde des livres » de la communauté de France. Il attendait patiemment son achèvement. Dernier débris contenant le souffle d'Azade, un roman qu'il avait pu voir publié avant que... Le prix élevé de ce dernier.

Laissant derrière lui pavillon familial, fougères peuplant le jardin de son enfance, s'éloignant sans cesse de la banlieue de Paris, il s'immobilisa un mois sous les murs d'une cité provençale parmi ses chétifs nains, ses pierres couleur d'ardoise, continua dans les cinq mois postérieurs à ne pas vivre, à graver sur des blocs de papier les chapitres de son roman.

Combien de fois ? Cent fois, cinq cent fois sur son métier il remit son ouvrage. Le nourrir, digérant chaque jour des olives, des oignons, des figues, du meilleur de soi-même, viser plus que « l'effet beau », une certaine coïncidence entre ses phrases et la réalité décrite, choses ou êtres — arbitrer le combat de l'imaginaire avec son expérience — ou de son imaginaire avec son expérience ? ou de son imagination... Au philosophe de trancher — telles étaient ses exigences.

Et puis ? Au bout de son affairement, de son obstination de scribe ?

Pourquoi ? Pour maculer de ses mots noyés dans la littérature quelconque les pages blanches de revue. Attristante volupté.

Pour quelques rectangles de papier, avec portrait de Mazarin sur fond d'Académie ? Pour une mort ineffable ? — la sienne — Pour le silence, seconde dalle funèbre ? Qui parle encore d'Azade ?

Dans ces formes noires glissant de ton stylographe résidait, résidait une force ?

L'homme lit et les mots des auteurs coulent déjà de ses oreilles, s'effondrent sur le sol, éclatent sous les semelles des passants, sous les poids-lourds de la voirie sous les pattes des pinsons, sous le ventre lourd des scolopendres.

Azade, endormi comme Meher... ou Ardavan dans la géole du caveau et... tout prêt à sortir, à vivre ? Si cela était vrai...

Guerrabian passe devant les deux dalles blanches réemprunte l'allée d'entrée bordée de pins. A la place de préférer le jeu, l'amour, la modification... le façonnage même de l'histoire dans le sens de sa pensée politique... de ses intérêts ? Oui lui préférer le sacrifice militant, tendre à l'incarner ?...

Il sort, s'adosse à un mur extérieur, reprend son souffle. J'en ai marre d'écrire... Je sais trop le poids de cette lassitude... Mais celui d'écrire ?... Une rue, des logements

*Si un seul coin de terre
de ma sépulture demeure inconnu
et si le souvenir de moi s'estompe
Ah, alors je meurs.*

Passants, voitures et camions entr'aperçus s'éloignent. Entre les cuves et les grands ensembles, le cimetière d'Alfortville.

HAMAZASB SAKAYAN



Մօրէկայի իշխանները իրենց մայրաքաղաք — դաքը շէնցուցին եւ հոն բազմաթիւ եկեղեցիներ շինեցին, որոնք զարդարեցին ժ.Գ. դարէն մինչեւ ժ.Ե. դարը, հրաշալի որմանկարներով : Այս որմանկարներուն գծադրութիւնը յաճախ կը յիշենք բիւզանդական Սերպիլոյ որմանկարներու արուեստը :

Կապրիէլ Միլլէ՝ ասկէջ աւելի քան կէս դար առաջ՝ երեւան հանեց այս որմանկարներուն հմայքը, որ կը համապատասխանէ՝ Պալէոլոկներու վերածը — նունդի՝ բիւզանդական որմանկարներու ուշ շրջանին : Դժբախտաբար՝ այս որմանկարները լաւ պահպանուած չեն եւ նկարչական գլուխ — գործոցներ կորսուած են : Սակայն՝ տակաւին կը մընան բազմաթիւ որմանկարներ, որոնք ցոյց կու տան արուեստի զանազանութիւններ : Այս կարգէն են՝ Աֆէնտիֆօն (Հօտիկիւթրիա Պրոնիթրիօն) եկեղեցիին որմանկարները, ժ.Գ. դարէն : Ասոնք՝ Կ. Պոլսոյ «Սորայի Ս. Փրկիչ» եկեղեցիին որմանկարներու դպրոցին կը պատկանին :

Աֆէնտիֆօն եկեղեցիի խորանին որմը, բիւզանդական սովորութեան համաձայն, զարդարուած է սուրբերու, աստուածաբաններու, եւ եկեղեցիի Հայրերուն որմանկարներով : Ասոնց մէջէն՝ Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչի (Աթոս Կրիկորիոս Թիւ մէկաւ Արմէնիա) որմանկարը կը ներկայացնէ լաւագոյն օրինակը՝ ժ.Գ. դարու բիւզանդական որմանկարչութեան :

Հոն՝ Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչ՝ ներկայացուած է մազազաթ մը կարգաւոր դիրքին մէջ : Իր զգեստաւորութեամբ՝ անոյշ վարդապետին՝ ճարտար կերպով կը լուսաւորէ սուրբին անձնաւորութիւնը, դըժուար կապոյտ խորքի մը վրայ, իր ամբողջ հասակովը :

Բիւզանդական եկեղեցիին, իր սուրբերու կարգը դասած է Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչը : Թ. դարէն ասորին եւ ամէն անգամ որ առիթը ներկայացած է, անոր կենդանադիրը, խճանկարը ըլլայ թէ որմանկար, դըժուար է միւս իր սուրբերուն հետ՝ խորանին բոլորովը : Ինչ որ կը ցուցնէ անոր կարեւոր դիրքը կը բոնքի մէջ :

Ինչպէս կը տեսնուի սա երեք օրինակներէն, Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչի կենդանադիրները, ժ.Գ. եւ ժ.Ե. դարերու գործեր են :

Անշուշտ՝ ուրիշ բիւզանդական եկեղեցիներ ալ ունեցած են եւ կամ տակաւին կը պահեն՝ հայ սուրբին կենդանադիրները, բայց անոնք հետազոտութեան եւ ուսումնասիրութեան նիւթ չեն եղած ցարդ : Հետաքրքրական պիտի ըլլար՝ մասնաւորաբար Արեւմտեան Մակեդոնիոյ բիւզանդական եկեղեցիներու մէջ հետազոտութիւնները : Քասթորեայի, Էսէսայի, Օխրիտայի, Վօտինայի բիւզանդական եկեղեցիներուն մէջ հաւանաբար զանազան որմանկարներ : Մակեդոնիան՝ ինչպէս աւելի վերջը ըստ՝ Հայ Արքեպիսկոպոսական վարչարարը եղած է՝ բիւզանդական կայսրութեան մէջ :

Մ. ՃԻՎԱՆՅԻՐՃԻԱՆ

ՅԱԽԵԼՈՒԱԾ — Բիւզանդագէտ՝ Տիկին Վան Բօքքընօլլ իմծի կը գրէ քէ՝ «1848-ին, գոյեցեղացի նշանաւոր մարտապետ՝ Ֆօսաթ-բիի Ս. Սոփիայի մէջ կատարած վերանորոգութիւններուն ընթացքին, ծեփի խաւին տակէն երեւան էր բերած, ուրիշ խճանկարներու շարքին, Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչի խճանկարն ալ, որ գերմանացի նկարիչ Սալվեմպերկ ընդօրինակած էր այն առն : Ֆօսաթ-բիի վերանորոգութիւններէն ետք, այս խճանկարները կրկին ծածկուեցան ծեփի խաւով մը : Երբ Ս. Սոփիան վերածուեցաւ բիւզանդական քանդակարի եւ Ս. մերկիւցի վերցուցին ծեփերը, Փրոֆ. Ուայթ-մուր չվերագտաւ Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչի խճանկարը :

Բիւզանդագէտ յարգելի Տիկինը՝ քանդակարտին կը խորհի քէ՝ մի գուցէ այդ խճանկարը շէնքին մէջ ուրիշ մասին մէջ գտնուի եւ վերադառնայ Ս. մերկիւցիներու ուղարկութեան : Այս ենթադրութեան համակարծիք չեմ, քանի որ գծագրուած խճանկարին ոմը, ուրիշ տեղ չի կրնար գտնուի :

ՄԱՆՈԹ —

1.— «Անահիտ»՝ Դ. տարի, 1932, քիւ 1 — 2, էջ 174 — 175 :

«Բազմավէպ»՝ 1941, քիւ 1 — 12,

էջ 13-16, 1943 քիւ 1 — 6, էջ 35 — 40, 1955, քիւ 4 — 5, էջ 86 — 92, 1955, քիւ 6 — 7, էջ 147 — 152, 1955, քիւ 8 — 10, էջ 191 — 194, 1958, քիւ 11 — 12, էջ 279 — 281 :

2.— Ստեփանոս Տարոնցի՝ «Տիեզերական Պատմութիւն», Փարիզ, 1859, տպ. Կ. Վ. Շահնազարեան, էջ 86 :

3.— Նիկիոյ երկրորդ ժողովին 787ին կը հաստատուէր եկեղեցական նկարները վարդ կանգն մը, որ կ'ըսէր. «Պատկերներու յղացումը պէտք է ձգել նկարիչի ազատ կամքին, այլ պէտք է ան առջնորդի եկեղեցւոյ աւանդական կանոններուն համաձայն :

4.— Joseph Laurent: «Un Féodal Arménien du IXème siècle: Gourguen Ardzerouni, fils d'Abou Beldj». Revue des Etudes Arméniennes, 1922, Vol. II, page 57 — 88.

5.— S. Djévhirdjian: «Les Reminiscences de l'Architecture Arménienne en Occident». Venise — St. Lazare, 1977, page 5.

Vasiliev: «Histoire de l'Empire Byzantin». Paris, 1935, I, p. 490.

6.— Ս. Ճվանիքիեան. «Տաքար Հայկական Հարտապետութեան Մէջ», Անի՝ Պէյրուք, 1955 :

7.— Raymond Janin: «Les Eglises et

Monastères». Paris, 1953, p. 548.

8.— Պրոկոպիոս Կեսարացի, Պաղես — տիկէն, որ բիւզանդական բանակներու սպարապետ Բելիսարի ֆարտաւարն էր և որ՝ Յուստինիանոսի շրջանին պատմիչը եղաւ. գրած է երկու քրոնիկներ, մին պաշտօնական, միւսը՝ գաղտնի : Գաղտնի պատմութեան մէջ ան կը ներկայացնէ Թէոդորան որպէս կրկնաբար արքայութեան վրէժախնդրութեան արգելքը, փողոցային պարուի մը եւ պառնիկ արգելքի արգելքը արգելքը : Եւ աշխարհի հաւատաց այս չարախօսութեան, մանաւանդ ժ.Թ. դարու սահմանափակ միտքով գիտունները : Առանց անքաղաքականութեան քէ այս չարախօսութեանը Պրոկոպիոս կ'ընէր, իր գորակարարին՝ Բելիսարի շնորհազրկութեան վրէժախնդրութեան օրինակը, որ այս շնորհազրկութեան արգելքն էր : Բայց կը տեսնենք քէ սուրբիցի Թէոդորան ունէր հայր մը՝ Աւաֆիոս՝ ծերակուտական, հօրեղբայր մը՝ Թէոդոր՝ գորակարար եւ աւելի ետքը սրբացած եւ ազգական մը՝ Նեքիոս՝ Սիբեմայիի կառավարիչ : Իսկ իր քրոջը աղջիկը՝ Սոփիան եղաւ՝ իրմէն ետք՝ կայսրուհի (578) : Ուրեմն՝ Թէոդորան չէր կրնար ըլլալ կրկնաբար արքայութեան աղջիկը՝ ըստ չարախօսութեան Պրոկոպիոսի եւ եկեղեցական գրողներու՝ որոնք իրեն գէտ էին միաբնակ —

ները հովանաւորելուն համար :

9.— Celik Gülersoy: «Kariye - Chora Istanbul, 1978, p. 4.

10.— Կ. Պոլիսը գրառու՝ Միւսթֆա Ֆօթիի Սուլթանը, նախ քան իր վերջին քրոնի ֆաղափին վրայ՝ առաջադրեց վերջին կայսեր՝ Կոստանդին ԺԱ. Տրապիստիսին՝ ֆաղաքը իրեն յանձնել ի փոխարէն Մօրէի իշխանապետութեան : Բայ Կոստանդին մերժեց՝ նախընտրելով մեծ իր որպէս կայսր : Իրմէն հազար տարի առաջ՝ Թէոդորայի. նշանաւոր խոսքը համաձայն. «Ի՞նչ կայ տեղի լուսաւոր պատմի մը քան կայսերական ծիսակներն» :

Մ. Ճ.

ԶԱՏԿՈՒԱՆ Տօնին տարի «Յաւայր» վարդ լոյս չի տեսներ (երեքշաբթի, Ապրիլ 8ի քիւ) : Մեր յարգող քիւ 29-ին, 29-ին, 29-ին :

Imprimé sur les Presses du Journal «Haratch» 83, rue d'Hauteville 75010 Paris Commission Paritaire : N° 55935 Fonds A.R.A.M



ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ

ՕՐԱԹԵՐԹ

ՀԻՄՆԱԳԻՐՈՒՄ ՀԱՒԱՐՑ ՄԻՍԱԿԻԱՆ

Fondateur : SCHAVARCH MISSAKIAN

LE NUMERO 2 F.
551^{er} SU^{er} — ԹԻԻ 14.638

HARATCH

LE SEUL QUOTIDIEN ARMÉNIEN EN EUROPE OCCIDENTALE
83, RUE D'HAUTEVILLE, 75010 PARIS
Directrice : ARPIK MISSAKIAN

Tél. : 770-86-60 — C.C.P. Paris 15069-82 E
Fondé en 1925 — 51027317 A R.C. PARIS

ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ

Արտատպագրություն : Տար. 300 ֆ. — Հասց. : 2 ֆ.
Ֆրանսիա : Տար. 260 ֆ. — Վեցամսեայ : 140 ֆ.

55^e ANNÉE — No 14.638

ՀԱՅՐԵՆԻ ԹԱՏՐՈՆ

«ԽԱՉՄԵՐՈՒԿ»

«Մոնոլոգիկան թատրոն» : Թատերա — խաղը առաջադեմ «պետական մրցանակ», որ բարձրագույն արուեստի մրցանակ պէտք է ստանալ : Որոշումը կը տրուի նորաստեղծ արուեստի միայն Յանադեանի միջոցով : Երբեք չեն կարող հաղթել իրենց ինքնուրույն ծրարները, որոնք անհատները ընտրուած են զանազան մասնաշաղկապներէ — Թատերախաղի, քրոնիկայի, բանաստեղծի, ճարտարապետի, երգչի, եւայլն :

Հեղինակն է Ժորա (Գէորգ) Յարու — թղթագիր : Ան ծանօթ է իր կատակերգութիւններով : «Ղազարը Գնում է Պատե — ռազմ», «Պաղիկները Աշխարհում», եւ ուրիշներ : Ասոնց կարգին «Հարսնացու — չափազանց» կատակերգութիւնը, որուն պատմական տեսած էի Փարիզ, 1977 թուին, Գաթրայի մէկ փառատօնին : Այդ ժողովրդի մէջ ամէն ինչ թուած էր արուեստական, չէի կրցած միանալ «Հարս — ներկայի» բանաստեղծի աշխարհային — լին, եւ ժխտական տպաւորութիւնն արտայայտած էի «Յառաջիկայի մէջ» : Իրաւ է, չարժանկարէն անմիջապէս ետք ներկայ — լացուած էր ուրիշ մըն ալ՝ Պարսա — նովի «Հրեղէն Զիւր»...

×

Տարբեր է «Խաչմերուկ»ը : Տարբեր է իր խորքով, իր տարրողութեամբ : Կը թուի ըլլալ տարբեր մէկ երեսը Հայրենի ժա — նանակալից թատրոնին, եւ Հարցերն ու հարցադրումները հոն եւ հանդիսատեսին մէջ կը սկսին այս ներկայացումով :

Թատերախաղը կը ներկայացնէ ժամանա — կակից կեանքը, քանի «Գէորգը» տեղի է ունենում մեր օրերում : Ընկերային պարսա մըն է, որ իր լուսարձակը կը բանալ մեր ազգային կեանքին վրայ : Գաղափարի ցոյց տալ այն ինչ որ ծուռ է, խարդախ, ընդհանրականորէն ժխտա — ական, ընկերայնորէն անբարոյ, հան — ռային առումով անարդար : Ընդգրկելի նյութիկ : Այս բոլորով նաեւ, կը մը — նայ Հայկական «Խաչմերուկ»ը Հայկա — կան թատերախաղ մըն է, ազգային ա — ւանդութեամբ թատրոն մը որուն արձա — ղանքները կը դառնան համամիութենա — կան : Միւս կողմէ, սակայն, հեղինակը ինքնին պարտադրած է սահմանա — փակումներ, սեղմումներ : Սահմանափակ մը կայ, ուրիշ անգին կը սկսի մեղ — մաբանութիւնը եւ ան ալ վերջ կը գտն — ւի թատերախաղէն առաջ : Ասիկա կը բը — նորոյց ասոր նկարագիրը — իր լայն տես — ազաւոր եւ սահմանաւոր տեսողա — կանութիւնը : Արժանիքը եւ մեղքը : Յա — չաղութիւնը եւ տկարութիւնները :

Ժորա Յարուի թուական, իր կատակեր — գակի յատկանիշներով ներկայ է նաեւ այս «Գրադարանի» պատմութեան մէջ : Զուարթակալութիւնը ամէն տեղ է : Բնական, ինքնատու ինքնուրույն կը թուի ամենուր : Ասով կը յատկանշուին խաղերը, կը ստեղծուին կացու — լիւններ, միջոցառում : Երկարատեւութիւն — ները առաջ ընդ շարժակն է ան, որ ցոյց չի տար յոգնութիւն եւ ոչ ալ կը յոգնեցնէ : Զուարթակալութիւն մը, որ շատ քիչ անգամ կը փոխուի սուր հեղեանքի, իսկ աւելի քիչ՝ սպանիչ ծաղ — րի (Սամանյան — Միքայէլ հանդիպու — մը) : Կը վիտան սրամիտ ակնարկութիւն — ներ, ուր սակայն թոյն չկայ : Կայ սա — կայն լուռ դառնութիւն մը, որ կը բը — լի խորքէն :

«Հայկական թատերախաղ» բնորոշումը

որ տրուեցաւ նախապէս, կու գայ նա — եւ, իր լեզուական յատկանիշներէն : Հե — ղինակին սրամտութիւնը յաճախ ժողո — վրդային բխում մը ունի իր գլխաւոր հերոսներուն պէս : Այս պատճառով լեզ — ուսմամբ թուական իսկ հայկական է : Ինչպէս բարձրագույն աստիճանները, դարձուածները, օրինակները, առաւել — րը : Տոհմիկ միջոցառում մը թաթաւան — է այս թատերախաղը, որ կ'ուզէ ըլլալ ժամանակակից, հանրային, շնորհիւ՝ այս «Գրիկ» հիմնադրին եւ անոր առեւ տուող գլխաւոր երկու տարէց հերոսներուն — զիշերապահ Գաթարը եւ աւելածու՝ Մուշեղը : Երկուքն ալ ներկայացուցիչնե — րը Հայ Ժողովուրդի առողջ, անվթար բը — մարիկ է գործնական իմաստութիւն մը : Փոխադրւած մարդ մըն է այս աւելածուն : Գլխաւոր դէմքը, որուն վրայ կեդրո — նացած է լուսարձակը, կը կոչուի Վար — ղան Արամեան, զօրացրուած բժիշկ — դե — ղագործ մը, աշխուժ եւ գործօն՝ հակա — ռակ իր շուրջ եօթնամեակայ տարի — քին : «Հերոս» բառը իր պարագային պէտք է աւելի իր թատերական իմաս — տով, որքան նաեւ իր տառացի առումով : Արամեանը, բարի է, սրտեղ, զոհա — բերող, արդար, քաջակորով, անգիշտ : Եթէ իր բոլոր առաքելութիւնները մի — ացնենք, կ'ուսնենք բառ մը՝ մարդ — կայնաւոր : Իմամիսք մը՝ ուրեմն՝ այս քաջասիրտ մարդը, որ գրեթէ առանձին կ'ուզէ պայքարիլ սուտի, կաշառքի, ա — նիրաւութեան, զեղծարարութեան, պաշտօններուն չարաշահութեան, եւ ըն — կերային բոլոր չարքանքները դէմ իր եր — կրին մէջ : Եւ դեռ՝ զգացական հարցեր կը կարգադրէ, ընտանեկան թնձուկ — ներ կը լուծէ, եւ, հուսկ, կը դառնայ «գաղտնի» հորեղբորդին ամերիկա — հայ գրասարժիկի մը, որ ճարտարաւոր — փիւռեան իր ապարդիւն փնտռումնե — րէն, Հայաստանի մէջ կը յուսն գտնել Մեծ Եղեռնէն միակ վերապրող (իր կար — ծիքով) բեկորը իր մեծ գերդաստանին : «Գիւտ» մը, որ ըսել պիտի տայ Մուշե — ղին՝ երկրորդիւրէն : «Հորեղբոր որդի»... լաւ ի, որ այդ մարդ հորեղբոր ազգայն չէր փնտռէ... : Հերոս մը եւ պայքարի ձեւ մը՝ որուն վախճանը յստակ է : Ա — դամեան պիտի մեռնի սրտատուպէ : Իր յոգնարեկ պայքարին արդիւնքը, առա — շելադոյն պարագային, ժամանակաւոր բայտան մըն է վէրքերու : Իր գլխաւոր թիրախն իսկ, ներկայացումին մէջ, եր — բորդական, անկարեւոր դիրքով անձ մըն է, — աւելածուններու պատասխանատուն : Կարելի՞ է ընկերութեան մը արատները, գծարարութեան արմատները դարձնել այս միջոցով : Անշուշտ՝ ոչ : Սակայն, ինչպէ՞ս հեղինակը, «մեր օրերու» եւ ժամանակակից ընկերութեան մէջ չա — րիքի դէմ պայքարի միջոց կը գտնէ (կը գտնէ...) : Իմամիսք մը, առանց երբեք մատնանիշ ընելու, չեղելու նման միջո — ցի մը նախնականութիւնը, այս բոլորը կը կազմեն այս թատերախաղի հիմնական վիրաւոր մասը եւ կը դժեմ, նոյն ատեն, անոր սահմանները : Տղթմ. Շուսայըր մը ոչինչ փոխած է... Ափրիկէի մէջ :

Շատ աւելի հեռուները կ'երթայ ա — ւելածու Մուշեղը : Այս ճշմարիտ փիլի — սոփան, որ շատ աւելի լաւ ըմբռնած է իր միջավայրը : Ամէն անգամ որ ետա — ցող կաթնային կափարիչը կը բացուի, որուն արդիւնքը կրնայ այրել կափա — ռիւր բացողը եւ իր շրջապատը՝ այս ժո —

ղովրդային փիլիսոփան կ'ըսէ. «Լաւ ի շխորհմամբ...» Այս նախադասութիւնը կը կրկնուի երեք — չորս առիթներով : Սամանյանը, իր երկու երեւումներով իր վրայ կը կեդրոնացնէ, իրմով կը խը — տացնէ շատ մը տխուր, ժխտական երե — տոյթները հանրային վէրքերու : «Մաքըր — ման Հիմնարկ»ի այս պետը, կաշառակեր է, զոռոգ, ամբարտաւան : Անողորձ՝ իր ենթականերուն եւ տկարներու հանդէպ : Գեանաբարձ՝ մեծաւորներու եւ ուժի գիմաց : Երբ գլխակազերծ ըլլայ՝ կ'ա — պաւնի իր կարմիր քարթին : «Ես կո — մունիստ եմ, ինձ վստահել են» : Ահա — տը է իր մէկ արտայայտութիւնը : Երբ Արամեան կ'աշխատի զինք պաշտօնադր — կել, ինք կը քննի ու կը փորձէ կաշա — ռակերութիւնը : Զարդուեցնէն ետք եւ ի պատասխան Արամեանի այն խօսքին, թէ՛ պիտի ուզէր գնդակահարել իր նը — ման կոմունիստները, կ'ըսէ. — «Մեծ կո — տարած կը լինի» : Այլ խօսքով՝ իր նը — մանները բիւր են եւ հազար ու անվեր — ջանալի. եւ դեռ՝ բաղդատմամբ այն մարդոց, որոնք թեւեռնին սօթած կը սպասեն գրաւելու իր պաշտօնը՝ «Ես նը — րանց կողքին, ռոմբիս անվտու մի հը — րեշտակ եմ», հակառակ անոր, որ ինչ —

Գրեց՝
ԳՐ. ՔԵՕՍԷԵԱՆ

պէս ինք կը խոստովանի՝ ինք «մորթա — պաշտ» մըն է, «անամօթ» մը, «ստոր» մը...

Կը պարտուի Արամեանը : Կ'առաջնոր — դուի ոտակահանատուն, ապտակած ըլլա — լուն համար Սանամեանը, որ շանթաւի գիմած էր : Ոտակահանատունէն դուրս կ'ել — լէ «սուգանք» մը վճարելով : «Տուգանք»ը կը վճարուի միայն դատական որոշու — մով, սակայն հոս՝ ոտակահանական «կար — դադրութեամբ» մը : Այս ալ այլ հարց...

Այս տխուր իրադրութեան միակ գըլ — խաւոր պատասխանատուն, որ կը մատ — նանշուի թատերախաղին մէջ, Ժողովուր — ղն է. ես, դու, ինք : Աւելի հեռու — ները փնտռող չկայ, քանի՝ «լաւ ի չը — խորանանք...» կամ «իմ բերան մի՛ բաց» : Ուրեմն, Ժողովուրդը՝ որ կը լուծէ, կոյր կը ձեւանայ : Եւ այնքան ատեն որ մարդ անհատին ետք հանգիստ է, ան կը մը — տածէ՝ «մի օձ որ ինձ չի կծում, քող հազար տարի ապրի» : Սակայն կայ նա — եւ Գաթարի ճշմարտութիւնը... «Հէրս առում էր՝ ուս լեզուն երկար է, նրա կեանքը կարճ է...» :

×

Ժորա Յարուի թուականի տաղանդը, որ — պէս թատերախաղի, տեսանելի է նաեւ գործի կառուցին, գործողութեան զար — դացման, դէպքերու բնական շարժապոս — ներու ճարտարութեամբ : «Խաչմերուկ»ը կարելի է սեպել, իր բնոյթով եւ տա — րողութեամբ, իր գլխաւոր իրադրութե — մը, ուր իր բնական փորձառութիւնը, կատակերգակի շնորհքը ծառայած են խա — կական կեանքի, առօրեայի անշարք ներ — կայացումին : Ակներեւ փորձ մը կայ՝ թատերախաղը դարձնելու «համահայ — կական», ասկէ՝ ամերիկահայ, անտեսա — պէս յաջողած զրօսաշրջիկ տիպարին ներմուծումը, որ այնքան ալ համոզիչ չէ : Նոյնիսկ, կարկուտին մը տպաւորու — թիւնը կը թողու ան, հեղինակին կողմէ «ուզուած» ըլլալու տպաւորութեամբ մը : «Հայրենասիրական — թուրիստական» ածան խօսքերով զինք ծիծաղելի դարձը —

նելէ ետք, յանկարծ կ'իյնայ միւս ծաղ — րայեղութեան մէջ. — Զարդ, որբութիւն, օտարութիւն եւ... մէջտեղացումը մը թ — նորա : Նոյնանման (գրեթէ) կացու — թիւն մը, ուրիշ արուեստական հար — ցով մը — Ո՞վ է ճմարիտ մայրը : Ան՝ որ բնական է կենսաբանականորէն, թէ միւսը՝ որ մանկութենէն որդեգրած եւ իր «ես»ը գոհած է : Այս բոլորը կար — ծես չի բաւեր, թատերախաղը ունի նա — եւ շատ կարճ վերջնական մը, պարզապէս ըսել տալու համար մէկու մը... «Երա — նի մեղ, որ իրեն ճանաչել ենք», կամ՝ երկրորդի մը. «Մարդ էր, մարդ...» : Այս տեսարանը, նոյնիսկ նախորդը, ոչինչ կ'աւելցնեն ներկայացման, ընդհակառա — կըն՝ կը ծառայեն միայն ասոր ուժգնու — թիւնը թեկեցնելու, տպաւորութիւն խը — րելու՝ մէջոյի եւ զուարճութեան մը — շուշին մէջ : Ու, զարմանալի է այս, քա — նի հեղինակը գիտէ հակառակ ըսել, տը — պաւորել... ու անցնիլ : Եւ դժբախտա — բար բեմադրութիւնն ալ չէ թեկեցնուցած այս միջոցառումը, հակառակ անոր որ Հը — րաչեայ Ղափանեան կենդանացուցած է բեմը եւ զայն կապած սրահին միջոց աշ — խոյժ պահելով ներկայացումը :

Պարզապէս, վայելք մըն էր տեսնել բե — մին վրայ աստղահոյլ մը անուանի դե — րասաններու, որոնք այնքան հարազատ մեկնաբանութեամբ կերտած էին տիպար — ները : Սոս Սարգսեան (Արամեան), Վ. Մարգարէի (Գաթար), Է. Էրանեան (Մուշեղ), Վ. Եղաւաչեան (Սանամեան), Վ. Ապահեան (Միքայէլ) : Պէտք է յի — շատակել նաեւ Վարդուհի Վարդերես — եանը (Աննա) հակառակ իր երկրորդա — կան եւ ապերախտ դերին :

Այս յօդուածին վրայ եւս վարագործը չիլած, կարելի չէ չմէջբերել Զարեհէն չորս տողեր, որոնք կը թուին անբաժան խորքը կազմել թատերախաղին : Միքա — յէն է արտասանողը, կարծես ինքնիւր համար :

Բայց միտք եմ անում ես յանձնարարի Ունկեղիք անհուն օրերի շնչին Թէ ինչո՞ւ է դարձ այսօր տեսանիշ իսկ մարդիկ — այսօր փոքրիկ ու չնչին :

Խաչմերուկը, քաղաքի քառուղին է ան — շուշին, ինչպէս որ կը տեսնուի բեմա — յարդարումի մէջ, սակայն ան գործած — ուած է իր փոխաբերական իմաստով, որ — պէս հակադիր մտածողութիւններու, տարբեր ընթացքներու եւ ապրումներու բախումի կիզակէտ : Գաղափարներու եւ պայքարներու բախումը, սակայն, հազ — ուաղէպ իրողութիւն է (Արամեան — Սա — նամեան ճակատումը) : Ընդհանրապէս ա — մէն ինչ կ'ընթանայ ակնարկութիւննե — րով, կիսամայն վերադրումներով : Երե — տոյթները կը պարզուին թեւադրակա — նութեամբ. դուրբթախտահական ձեւն իսկ կը նպաստէ միջոցառումի մեղմացման : Ճշմարիտ խաչմերուկը աւելի անհատ — ներու հոգիին մէջն է՝ տաղանդաւար ներքին մեղախօսութիւններու նման : Ար — դիւնը կ'ըլլայ անգոր բողբոջներու խեղ — դուկ ձայնը՝ դժուար լսելի : Թատե — րախաղը կ'ուզէ ըլլալ վիպականութիւն մը, սակայն իր տեղը կը գտնուի վիպողի եւ դիտողի, մասնակցողի եւ հանդիսա — տեսի միջեւ :

Այս բոլորով եւ հակառակ այս բո — լորին՝ «Խաչմերուկ»ը որպէս ամբող — ջութիւն՝ իր բեմական բարեմասնութիւն — ներով եւ զրական յատկութիւններով ինքնարժէք յաջողութիւն մըն է, որ Հա — յաստանի ժամանակակից թատրոնի մէկ կարեւոր երեւոյթը կը պարզէ : Կը ներ — կայանայ նաեւ որպէս կեանքի վրայ մասնակիւրէն բացուող վարագործ մը, ուրիշ նայումներ կ'ընդլայնարէ շրջապա — տի համայնապատկերը :

Հայ է, արեւելքի: Եթէ հասկցած ըլլա-
յիր ինծի չէիր ձգեր, դուն, որուն ձեռ-
քերէն անցած են իր գրադարանին գեղե-
ցիկ գիրքերը:

Դիմացի կինը Տիկին Հէօֆմէյն է: Հի-
մա հասկցայ, միտքս հոս էր, միտքս ու-
րիշ տեղ էր, հեռուն, հեռուն, քաղաքին
մէջ անկիւն մը, Հոնտոնի եղբորը կամ
Սէնթ Օտիլի, Վոթերու կատարին կանգ-
նած սրբուհիին առջեւ, ձեռքերը կուրծ-
քին վրայ խաչածեալ: Միտքս ամբողջ-
ովն էլիզապէթով գրադար էր, այսինքն
անով կը չարչարուէր: Աստուած իմ ո՞ւր
գնաց, երբ պիտի գայ, պիտի գա՞յ, պի-
տի չգա՞յ: Է՛հ, չի կրնար չգալ, արդէն
գիտէ որ իմ կինս պիտի ըլլայ, եթէ ոչ
արդէն կինս չէ: Ասիկա ոչ մէկ նշանա-
կութիւն ունի, թէ հետս պառկած է թէ
ոչ: Անկէ զօրաւոր բաներ կան մեր մէ-
ջը, կինն մը կին ընելու համար: «Օ՞,
Ջարէ», ըսաւ մարիկս, երբ մեր ամուս-
նութեան տօնակատարութեան մասնակ-
ցելու համար քրոջ՝ Մեյնոյի չհա-
մարաւորելու եկաւ, «ինչպէ՞ս այս աղ-
ուոր աղջիկը գտեր ես, մեղք, մեղք,
Հայկանոյն, որ այնքան ետեւէդ ինկած
էր, քիչ մը ուսման ձեռք ունէր, քիչ
ընդունաւ վրայ ձեռքդ ու արտայայտու-
թիւններով, բայց վերջապէս ան ալ սի-
րուն աղջիկ էր, խօսած ատենը հոգիդ
խօթելու կու գար, քեզի աղէկ կնիկ կ'ը-
լար», եւ դառնալով ինքն իր վրայ, խն-
դալով, տեսակ մը թաց խնդուքով մը,
մէկը միւսը նայելով, եւ թեթեւ ամէկո-
տութիւն մըն էր այդ խնդուքը, որ ներ-
դուրսէն ըսել կուգէր կարծես գեղեցիկ
բան մը ըսելու դժուարութիւնը կը հա-
տատարէ, այնպէս որ դէմքին դնդերները
հոս - հոն քաշքշելով, նայուածքը մէկէն
միւսը տանիլ - բերելով, արդեօք կա-
րելի՞ է ըսել ամէն բան: Մարդ շատ բան
կը մտածէ, բայց աղէկ բանը դժուար է
ըսել, իրեն կը պահէ եւ վերջապէս պա-
տուած խնդուքի մը մէջէն ըսաւ. «Ես
մայրիկդ եմ այսօր եւ այս ալ Մեյն -
նոյնն է, ահ ի՞նչ դժուար անուն է հըն-
չուելու համար օտարներու կողմէ:» եւ
էլիզապէթը ատեն չձգելով անոր. «Քոյ-
րդ» ըսաւ եւ հայերէն՝ «ան ալ իմ քոյրս
է» եւ անոնք իրարու փաթթուեցան երկու
քոյրերու պէս:

Տիկին Հէօֆմէյնը տեղէն ելաւ, «հոն»
երթալու պատրուակով, հոգի մաշեցնող
խոնարհումով մը քովէն անցած ատենը,
բայց վերջապէս ինքզինքը մտքին մէջ
մտնելով, ինչ որ դէմքին զարմացա-
կան արտայայտութիւն մը տուած ըլլա-
լու էր, եւ որ ինք շատ հաւանաբար սիրոյ
բռնկումի մը տեղ առած ըլլալու էր, ա-
պացոյց՝ որ ինքն ալ նոյն յափշտակու-
թեան առարկայ եղած ըլլալ կը թուէր,
եւ կուրծքը ուռեցնելով ցաւատանք հեւք
մը կ'ունենար այդտեղի մութին մէջ հետ-
քը կորսնցնելէ առաջ: Այդ մութին մէջէն
դուրս ելաւ շուքի մը պէս ու իմ ուսա-
նողական սենեակս մտաւ. ահա երկու կամ
երեք տարի է: Ինչպէ՞ս յիշողութեանէս
անհետացեր էին այդ զմայլելի օրերը
եւ ահա ան է, Տիկին Հէօֆմէյնը, իր ա-
ռաջին այցելութեանը, կարծես պատրաս-
տուած ըլլար նախապէս իր թատերական
ձեւերուն, այնպէս ինչպէս ան ինքզինքը
նետած է անկողնին վրայ, երկու ձեռքերը
ծոծրակին տակը, եւ սրունքները քաշած
ճիշդ բերդի մը ձեւով իրենց խորքին մէջ
վարդագոյն դրօշակի մը պէս կը պար-
զուին, թէեւ քիչ մը լալիւր, հասարակ ու
լիտի: Բայց չեմ հասկնար ի՞նչ բան ներ-
բութիւն, աղուտութիւն մը կու տար ա-
նոր այնքան որ, ինծի համար, ես ին-
ծի համար, առաջին անգամ ըլլալով
չըմներս բացուեցան եւ իմանալու ըլլա-
լու չափ ձայնով մը, որ հեռու չէր խոր-
հրդաւոր ըլլալէ, այո, կեանքիս մէջ ա-
ռաջին անգամ ըլլալով եւ առանց ամբը-
նայլու յափշտակութեամբ մը արտասա-
նեցի «պ...» այն բանը՝ որուն վրայ զը-
լուխ տարի եւ խնթի պէս քիչ մը չըլ-
մարած, հազար անգամ պաղի գայն, մայ-
րութիւնը, այն դուռը ուրիշ աշխարհ ե-
կած է երկրի մարդկութիւնը, հարկւր
անգամ արժանի է ան պաշտօնելու, ան՝
որ ամէն բան կ'առնէ, կը հաւաքէ, կը
չինէ, ձեւ կու տայ, վարէն դուրս հանե-
լու համար ինչ որ վերէն, երկինքէն ըս-
տացաւ եւ մեծ վայելչութեամբ կ'ար-
տահանէ մարդ ըստածը սկսելով իր
գլուխէն: Իր խելապատակէն:

Ճիշդ այն պահուն ուր Տիկին Հէօֆմէյնը
աներեւութացաւ. անկիւնը կ'իսամբութիւն
մէջ, էլիզապէթ ներս մտաւ պարտեզի
ցանկապատին դռնէն եւ ոչ թէ չէնքէն
անցնելով, զարեւուր խոնդներու սրա -
հէն, թէեւ գեղեցիկ սրահ մըն էր, քիչ
մը ցած, ամբողջութեամբ ծածկուած
թմբի մեղրագոյն բանուած փայտէ,
նոյնիսկ առաստաղը, որուն եղբորները
ոսկի հատիկներով որթաւորուելի ձեւ -
գերու նմանցումը նոյնպէս թմբիէ հիւս-
ուած ողկոյններ կը զարդարէին: Իրաւ
է, ըսածին պէս է, հոն շատ ազմուկ կայ,
գրեթէ միայն էրիկ մարդիկ են հոն, գի-
նի եւ զարեւուր խոնդ:

Բարի լոյս, բարի լոյս, - ըսաւ Լի-
լին ձայնին մէջ զարմանալի աշխուժու-
թիւն մը դնելով, ես երբեք հոս եկած
չեմ, հարեւաւ հոս եկողները միայն ցա -
ւալիէ ունեցող աղջիկներ կ'ըլլան, ինչ -
պէս ես հիմա:

Եւ ինքզինքն վրայ կ'լիթիկ պէս խն -
դաց՝ զուարճանալով եւ ձեռքերով սե -
ղանը ծեծելով:

Ըսել է, դուն ես իմ դուս -
տիս, խօսքը մէջէնդ, դուն աւելի
կ'արժեւ, չեմ համարձակիր հոս քե -
զի ըսելու. մէյ մը ոտքի ելիր սա հա-
զուստիդ ձեւը տեսնեմ: Իրապէս, ի՞նչ
ճաշակ ունիս եղբ... Դուն սա հապիտ-
ներէն աղէկ ես... Ներք ինծի, հոս ալ,
կարծես գործի մէջ ենք, քեզի «դուն»
կ'ըսեմ: Այո, այո, քեզի պէս, թէյը եւ
չինական կարկանդակները շատ չեմ սի-
րեր, սիրտ կը խառնէ. այո, այո, ի՞նչ
խելացի ես, քառք մը, միտապել սպորով
Հայերէն ինչպէ՞ս կ'ըսեն քառքին...

Դառնալով, չեմ գիտեր. դործածա -
կան չէ մեր մէջ: Մայրիկս ալ հոս չէ
որ իրեն հարցնեմ. բայց ինչպէ՞ս ըսեմ,
Ալգաս, քու երկարացիդ ըլլալէս ի վեր տե-
սայ որ ինչպէս մարդ ամէն օր քառք մը
կ'ուտէ, կազուի, ինչպէս կ'ըսէ Մեյնոյ
Նուարեանը իր բառարանին մէջ, ինչ -
պէս նաեւ՝ հաստեայ, պողպատի հաստ -
եայ, ես առաջինը կը նախընտրեմ՝ կաղ-
տի, մարդուս ձեռքերն ու երեսները
կ'աղտոտան անուշեղէնով, մի՞ խնդար,
այս առօրեայ չէ, գոյութիւն չունի, ունի
միայն բառարաններու մէջ:

Գաղտնի բառարաններու մէջ մտանք,
որոնք ուրիշ բան չէին եթէ ոչ կայա-
րանի քարափը, ինչքան ալ որ ծուխ ու
չոգի չըլլայ մեր շուրջը: Թէեւ մեր կ'ը-
սեմ, բայց այս պահուն միշտ եմ ծե -
րունի մարդու գրասեղանին առջեւ եւ
նստած, գրելով գրադար: Բիւզանդին է որ
կը տեսնեմ, ցարափի ծառի մը պէս եր-
կար, կը տեղափոխուէր քարափին վը -
րայ, խորհելով ու խորաթափանց, ինք-
զինքն մէջ թաղուածի երեւոյթով մը,
ուրիշ շերտով անգամ կարելի էր զին-
քը քաշել: Մէկ կողմէն կը մտածէր եւ
մտածումը զինքը այստեղ - այնտեղ կը
տանէր - կը բերէր, խոնդուած բազ -
մութեան մէջ, միւս կողմէն փոթ մը կաղ-
մուած էր բերնին մէջ ծալքը եւ անհան-
գըստութիւն կ'ըլլար դէմքին արտայայ-
տութիւնը: Ծոգեկառքը չէր գար: Կար -
ծեմ չոգեկառքին ուղացումն էր իր հըն-
հունդին պատճառը. կուգէր շուտ մը
նստիլ եւ անհետանալ չոգեկառքին սպի -
տակ մշուշներուն մէջ: Վազգէնը քիչ
մը անդին էր, կարծես պատրաստ ան -
միջապէս չոգեկառքին դռներուն վրայ
ցատկելու: Աւելի ինքզինքն տէր կը թը -
ւէր ան չոգնէ արտաքինապէս: Մտածկոտ
էր, ատոր համար ալ ծանրացած գլուխը
կը հակէր եւ կը ստիպուէր երբեմն-երբեմն
գայն թօթիկէ, ինչպէս կը թօթիկէն թու-
թի ծառին ճիւղերը, իրմէ հեռացնելու
համար իր ծախողութեան պատկերը. ծա-
խողութիւն մը, որ իրեն կու դար ազգա-
լին պարտականութենէ մը: Ջարեհը փըր-
կել օտարութիւն:

Վազգէն, ըսի, այս չեղաւ, եկար,
կը փախչիս կոր: Լիլին մեր հիւրասեն-
եակը պատրաստեց, կարծելով որ գո -
նէ չարաթ մը կը կենաց մեզի հետ: Ան
ինձի շուրէն - հազի չափ անհրաժեշտ
էք: Ամէնէն տխուրը Լիլին է այս պատ-
մութեան մէջ:

Այո, իրաւ տխուր է, իր Ջարէն գը-
տել է իր հարազատները հազիւ - հազ
եւ ահա կը փախցնէ:

Մայրիկս ձեզի համար այնպէս շու-
քըրք մը պատրաստեց...

Յանկարծ նորէն դժխեմ պատկերները
մտան մտքին մէջ եւ այնպէս մը տե -

ղաւորուեցան, որ անկարելի էր դանդա-
հանք վտարել: Վազգէնը ճիշդ արձանի
կը նմանէր, դէմքին վրայ ոչ մէկ գիծ
տեղաշարժ կ'ընէր, սակայն մտիկ կ'ընէր
իրեն ըսուածները, կարծես թէ կայարա-
նին մէջ, ուր ամէն բան կու գայ ու կ'եր-
թայ, դէպքի մը պատճառները կը հեռա-
ցնէ իրմէ: Ջոլով չէ, ձախողութիւն
է, որովհետեւ Վազգէնը սէրին ինչ ըլ -
լալը չէր գիտեր իրեն թէ եւ հիմա սոր -
վեցաւ Լիլինէն, Լիլին, որ նրբութեամբ
եւ կնոջական նազանքով եւ դէմքը նու -
որ պէս բացած էր ու կը նայէր լայն,
տարածուն եւ ծիպցող ժպիտի մը մէջէն:

Ես վստահ եմ, որ դուք պիտի նե -
քէք ինծի երէկուան ըսածներուն հա -
մար: Գիտե՞ք, եթէ ձեզի պոռագի «մը -
սագործ», որ եկած էք միմիայն մեր սէ-
րը դանկաւորու մագաղակի մը պէս, ա -
րիւնոտ ձեռքերով...

Ծոգեկառքը Փշալով եւ Փշալովով,
հոգեցներ հանելով եկաւ մօտեցաւ
ու մէկէն անշարժացաւ եւ անշարժու -
թեան հետ իր աղեկատու ազմուկը, կար-
ծես դանակի մէկ հարուածով՝ լուծիւն
բերաւ:

Պարոն Ծուշանեան, պարոն Ծուշան-
եան, այս ծրարը ձեզի համար է, առէք,
կ'աղաչեմ, երբ ես չոգեկառք նստիմ
անօթի կը մեռնիմ, Ջարէն վրաս կը խն-
դայ, իբր ամբողջ հաւ մը կ'առնեմ հե-
տըս եւ անմիջապէս որ չոգեկառքը տե -
ղէն շարժի, կը սկսիմ հաւը կտրուել եր-
կու ձեռքերով եւ մեծ խորթակով կ'ու-
տեմ: Ջարէն վրաս կը խնդայ, բայց ես
կը հասկնամ, որ դուք անոր պէս համ -
բերաւոր ըլլաք, դուք Հայ էք, չարիք
շատ տեսած էք, ու վարժուած էք ամէն
տեսակ զրկանքի: Այս համեղ սաւառիչ -
ները ձեզի համար առի՜ ձեզի եւ Բիւզան-
դին համար:

Սպասեակը բերաւ շարեց սեղանին վը-
րա թէյամանը, եփուրը, չերտ - չերտ
լեմոն, կաթ եւ վերջապէս երկու լայ -
ներես պողպատի հաստեայ, կաղտի,
գառը, բայց ես չեմ գիտեր ինչո՞ւ, ձեռ-
քերս էլիզապէթի վարդագոյն գիւտերուն
մերկութեան վրայ դրած էի եւ տեղէս չը-
շարժեցայ: Երբ սպասեակը գնաց, մեր
դիմացի տեսարանը պարզուեցաւ: Անմի-
ջապէս, անշուշտ, ցանկապատն էր, ի-
րաւ, ինչքան կանաչներ էր ցանկապատն:
Այս դարուն չէլա՞յ մը, չորս թիւղ կը կա-
նաչնէ, թեթեւ կանաչ, գրեթէ թափան-
ցիկ, թաւ կանաչ, միեւնոյնն է ծառե -
րուն համար ալ, քիչ մը անդին անտա-
ռին խորքը գոռոզութիւն մը ունէր, իր
գոց կանաչին երեսէն, իսկ մեր մօտը
քանի, քանի կանաչ կայ. շատ - շատ
թանաթաղեցանք անուն կրնաս տալ, եթէ
իրաւ անուն փնտռես կը կորուսես... բա-
ռերու անտառին մէջ:

Ինչպէ՞ս կ'ըլլայ որ կորուցանք ան-
տառին մէջ, ըսաւ էլիզապէթ:

Լիլին, իմ անուն Լիլին է մտերմնե-
րու համար, քեզի համար ալ հար -
կաւ, մանաւանդ որ քեզի կը սիրեմ, ու
յանկարծ, անսպասելիօրէն թեւերը բա-
ցաւ եւ կարծես անտառը խորացաւ մեր
շուրջը անհունօրէն տարածուող խորանի
մը պէս, չորս կողմերը անկած իր մարած
մոմերով ու անոնցմով պլուրելով վզիս՝
ճիւղէս կախուեցաւ Հոնտոնի գաշտերուն
մէջ ըսանող որթատունկերու պէս:

Պիտի խեղդես ինծի, Լիլին, ըսի, խեղ-
դելը բան մը չէ սիրող մարդուն համար,
բայց գոնէ մէյ մը սա անտառին ան -
գրտանելի ելքին հասնիք, որ դուն մի-
նակդ քու տեղը հասնիս իմ դիակս ին -
ծի հետ հոս ձգելով: Նախապէս քեզի ը-
սեմ, որ սիրողը դուն չես, սիրողը ես
եմ, եւ ոչ թէ դուն, որ, այսպէս, պար-
զօրէն կ'ըսես գաւաթ մը շուր խմելու պէս
«մանաւանդ քեզի համար, որ կը սիրեմ»:

Հակառակը անպարտապէս համար կըր-
նաս հարցնել պարագի յաճախողներ -
րուն, որոնք ինծի մեղքնալու ձեռք
կ'առնէին, որովհետեւ կը տեսնէին դէմ-
քիս վրայ եւ աչքերուն մէջ, ինչպէս կոր-
սուած ժամանակը կը թաղէի, ժամանա-
կը, որ դուն ինծի կորսնցնել կու տա -
յիր ամէն մէկ երկվայրկեան անոնցմէ
յախտանականութեան պէս բան մը ընե-
լով եւ ժամանակը չէ որ կը կորսնցնէր,
ժամանակը երբեք չի կորուցել, եւ չէ որ
կը կորսնցնէր վերջ չունեցող յախտե -
նութեան մէջ: Հասկցայ, բերանդ մի՛
բանար, քու բերանդ պէտք չէ որ պար-
սաւ մը դուրս գայ: Այն տիկինը, որ իր
կոտորուածներուն երանելի ժպիտ մը

խառնելով մեկնեցաւ, ինծի կը անշա-
նայ ինչպէս կը ճանչնայ քեզի, ինչ
ճաշարանէն, ուր յաճախ կու գան երե-
ւելի հիւրերով, իր ամուսինը դասա-
րանի տնօրէնին հրաւերով:

Լիլին, այո, Լիլին, իմ Լիլին, սպա-
սառնէս քալել, ալ ձեռքն մէջ բռնե-
մեռեալ ճիւղով մը զլիստակով ցար-
սիներուն նուր ու սպիտակաւուն կե-
րոններու պէս երկար բռններուն վը-
նորարողութիւնը ոտները, ամբողջովն մը -
խորճուած իր ներքին, ինքնիկ, բայ-
կարծես իրականութեան մէջ աղբիւր
սող աւառի մը պէս, որ զինքը տեսէ
ուռները տարեր էր հոն՝ ուր ինքը եւս
դառնուէր եւ որ իր «ուսանողական»
հակն էր իր բնականութեանը՝ ուր, ահա, դե-
ղանի Տիկին Հէօֆմէյնը քու «Պէթիտ»
կ'ըսէր իր նրբին բանաւոր, հիւստի-
ներքին ձեռնասպիտակ կամ վարդագոյն
«ձեռնակեղեններ» իրեն անարժան
կոյնին վրայ շարժած, որպէսզի անմիջ-
պէս իր յաղթանակին պտուղը, խո-
նարիններու չափ կըս - կըր տեսնե-
րը քաղերու դիրքին մէջ մտնէ. եւ ինչ
չքեղանք՝ իր լայն ու յորդուն ցրտա-
նէն վար «աղբիւրը լոյսին», բայց ինք
անոր նուիրատուն անգամ չի դիտե-
լուածին ինչ ըլլալը, եթէ գիտնար երբ
պիտի չտար գայն, նոյնիսկ վարդագոյն
մը համար, որովհետեւ համարքը անպար-
ման հաճոյքի առարկան կ'արժեկրէր:
գոհակցանք ու քեզ իրմէ կը հեռացնէ
ինչպէս Տիկին Հէօֆմէյնը:

Այդ տիկին, ի՞նչ, Տիկին Հէօֆմէյնը
ըսի որ ընտ անկողինը մտած չէ, եթէ
ոչ ինչո՞ւ համար արժանի ախտէ մը վը-
ցուցադրուածի պէս աչքերուդ տակը դը-
րաւ իր գանձերը խոնարհօրէն, մեկնա-
ստենը, բարեւելու համար իր սպաս-
ուոր:

Հիմա բացատրի մը հատանք անտառ
մէջ, ուր դեռ տառուկ ու կակուղ էր
մէջ: Երկինքը արժաւի մը պէս պար-
զուած էր մեր գլուխներուն վերեւը:
կապոյտ էր, մայիսեան մաքուր կապոյտ
մը, որքան ալ որ կրնար կնոջական վը-
տիկի չափ ամպի ծուէն մը արագով
անցաւ այդ նուազած կապոյտին վրայ
ու նորէն անբծութիւնը տեղ դրաւ, վը-
վեր, ո՞վ գիտէ մեր գլուխներէն ինչը
վեր: Արդէն ցարափներու անտառը պը-
տարազի մը կը պատարասուէր մեր չը-
կողմերը Գորտովայի մզկիթին հարկեր
ուր սիւններուն պէս կանգնած՝ կարծես
թէ տերեւներու կանաչ թափանցիկութի-
նը կապոյտին վրայ կանաչ թռչուններ
թեւերուն ցոլքերը կը խաղցնէր: Անոնց
մէկուն կոթնած էր էլիզապէթը, գլուխը
հանդեպուցած ցարափ մը բռնելով ալ-
տակ կեղեցիկներուն վրայ եւ յանկարծ
սպիտակութիւնը արժեքով ինքնիկ
առաւ, ինչպէս անոնց վրայ հանգչող
ցորենի գոյն մաղբեր՝ հիմա ոսկիէ
րու կը նմանէին քան թէ Հոնտոնի
դեղատաններու յուսմի հատիկներու չէ-
կութեանը:

Ա՛հ, պոռագ մէկէն իմ մասն, ինչպէ՞
մոռցանք իմ մասն, որ մեզի հետ ժամ-
գրութիւն ունէր Օռանը, ժամը եփ -
տանները, ան ալ քիչ մը ժամանակ
խաղցնելով գոնէ ժամը եփութի մեղի
ըլլաւ: Գորտուն մը միշտ արեւընդմեջ
նի ատենին զոգուելու համար: Պէտք
վազել, պէտք է վերադառնալ: Այն ատե-
մեր քայլերը արագութեան ինչ ըլլա-
հասկցան, բայց երբ անտառի մը
կորսուած է մարդ, աւելի կը միջնա-
կը կորուստին մէջ, ինքնիկ պէս մէյ
ալ, մէյ մը ձայն վազելով, եւ վազելով
է որ յանկարծ մեզ գտանք գետեղերը
ամէն բանէ առաջ գետի ջուրերուն
տեղի սրբութեան հոսանքը մեր նայուած-
ները իրեն քաշեց:

Ի՞նչ խնթութիւն է կեանքը, ըսա-
լիզապէթ, երբեք Հոնտոնի արեւմտ
համար հոսիլը իմացած չէին, ահա
սպաւ կորսնցնողները թրամվայը, ծի-
ծին, կը վազէ, կ'երթայ քաղաք:

Մենք ալ յաջորդով կ'երթանք,
թեւը թեւիս տակ առնելով ու քալելով
գետեղերէն ի վեր:

Ես ալ կարծեցի թէ կեանքը, ըսա-
նութիւն մը ապրեցանք, դու՛ս, ըրա-
նիման ամէն բան քանդեց: Յախտե-
թիւնը մէկ վայրկեանի վերածեց:

Թիւնը (էջ 19-25, «Համապատկեր - Ա») բացի պարբերութիւնէ մը: Ինչ որ Հա - րաշահութիւն է ան ալ ջնջումն է գրեթէ բոլոր նոթերուն, այնքան կարեւոր 0 - չափանի գրութեան համակարգին (4): Նոթերը գրութեան մասնիկներն են առ - հասարակ եւ Օշականի մօտ յաճախ ա - նոնք են որ կը բերեն զլիաւոր «բաւիթը»: Երբ նոթը կ'անջատուի գրութիւնէն, այս մէկը կը մնայ առկա, կազմ ունի մէջ:

Նոթերու ջնջումին կ'աւելնայ նաեւ պը - րութեան իսկ մէջ ուղղակի միջամտու - թիւններ: Նշմարած եմ հետեւեալը (թե - րեւա ուրիշներ ալ կան), որ հանուած է տրուած պարբերութիւնէ մը. «Հերոսա - կան է այս ընտանիքին դուրս, կեցուած - քը պարզ մարդոց դարձեալ, որոնք կա - րելի ըրին օրինակի մը համար, Ամերի - կայի մէջ, «Հայրենիք» հանդէսին հը - րաշքը, ջանքերի մեծամասնութեամբ մը բանտարանէ գոյաւոր ընթերցողնե - րու բանակ մը հանդերձելով: Ուրիշ խնդ - րի՛ր՝ այդ գրականութեան ներքին, տե - սակարար տարողութիւնը: Փաստը չի դադարի փաստ ըլլալէ» (5): Փնտեղէք այս տողերը «Երկեր»ու էջ 396ի երկայն - քին: Ջնջումը չի մտնի «հատուածի» բացատրութեան տակ, քանի մեզի տըր - ուած պարբերութիւնէ մըն է որ կ'ան - յայտանայ: Եղածը, ըստ իս (գծուար է ուրիշ լուծում գտնել, բացի գրաչարի մոռացումէն) իսկական գրաքննութիւն մըն է, որ ընթերցողը դիւրաւ կրնայ հե - տեղեցնել հատուածի բովանդակութիւնէ: Այս մէկն ալ ամէն գրաքննութեան պէս իսկապի եւ անխելք է նոյն ատեն, քանի որ կ'ըմբռնէ վտանգը եւ կը փորձէ զայն կանխել, ջնջելով, բայց չի կրնար հետք չձգել: Անշուշտ, «Հայրենիք» ամսագրի դերին եւ պայմաններուն մասին Օշա - կանի դիտողութիւնը կը գծուարացնէ Կուրտիկեանի ներմիտ մեկնաբանութիւ - նը «Հայրենասէր Օշականի» (ամբողջ ծը - րագրի մը՝ ստիկը, ամբողջ քարոզչու - թիւն մը ըսենք, գրական կոչումը պետնի մը վրայ): Թերեւս բաւական յստակ չէր Օշականի բանաձեւը. «մեր գրականու - թիւնը մեր Հայրենիքն է», որ յառաջա - բանի հեղինակը կը մէջըբերէ առանց շատ հասկնալու: Անշուշտ, «Հայրենիք» ամ - սագրի գրաքննումը անմեղ չէ, մասնա - ւանդ երբ Օշականի դիտողութիւնը կ'եր - թայ անոր «Վարկաբանի» մեծամասնու - թեամբ մը բանտարանէ» կազմուած ըն - թերցողներուն, ինչ որ հակադիր բե -ւեոն է Սովետահայ գրականագիտութեան արժեւորումին: Մնաց որ նման յիշա - տակումի ջնջումով, կը սրբուի ստեղծու - մի վայր մը, յանուն քարոզչութեան, որ Սփիւռքը կը վերածէ անդադար ամբու - թեան գետնի:

Հատորը ունի բառարան մը, կազմուած Արշակ Պաշտպանի կողմէ: Օգտակար ձեռնարկ ինքնին: Բայց լեզուն՝ սխալ - ներով, որոնց բոլորին յիշատակումը պի - տի երկարէր այս էջերը: Այսպէս՝ փար - տըսիւն կը դառնայ ամառնային վերաբ - կու (էջ 474), պայտըստիզմ՝ տաղտըղալի խօսք, ցնաքանութիւն: 25-ի դիտեր, որ փանթալոնը թրքերէն է (էջ 474), եւ շան - քամը՝ անաբեկչութիւն (էջ 482): Բա - ռարանը կը յիշէ Սմբատ Քյուրտ անունով արեւմտահայ վիպագիր մը (էջ 484) կ'են - թադրեմ Սմբատ Բիւրատը ըլլալու է:

Նման «օգտաշատ» անհեթեթութիւն - ներէ վերջ կ'արժէ յիշատակել մի քա - նին այն բառերուն, որոնց առջեւ «թուրք» նշումը գրուած է. հիսապ, մե - հեզ, մալ, միւտիք եւ ուրիշներ, որոնք մաս կը կազմեն խօսակցական որոշ ա - րեւմտահայերէնի մը եւ որոնք կու գան արաբերէնէն գէպի հոգիին եւ թրքե - րէն: Կան ալ բառեր որոնց առջեւ կը պահիսի այդ հաղուազիւտ նշումը. տալ - ղըն, սէֆսէն, չիֆթէ, չեմպէր, չալմ, եւայլն:

Վերջապէս, բառարանը բաւական դիւ - րութեամբ թրքերէնի կը վերադրէ ա - ծանցման որոշ ձեւեր կամ ամբողջ նա - խաղասութիւններ: Լեզուագէտ ըլլալու պէտք չկայ գիտնալու համար որ «պաղ - լամադ է» դարձուածքը իբրեւ նախադա - տութիւն հայերէն է: Ազգայնամաղ բառը խառնուրդ անանցում մըն է, որուն ար - մատը ազատն է (ազադին ք-ն եղծանում մըն է միայն): Ամէն մարդ գիտէ, որ արեւմտահայերէնի մէջ գոնէ ազատել նաեւ փրկել կը նշանակէ: Լամա-ն է որ թրքերէնի դերբայական ձեւ մըն է: Իսկ յետին ք-ն ստացական յօդ է: Նոյն տե -



(86) (*) Կարծես թուում ըլլար՝ բան - տարկեցի ու չեղեց այլեւս: Բառերս ե - կան վերադարձնել մտածումը: Ազատել ըուն միտքը: Չարագործի մը նման: Ա - րատաւորուեցաւ, փարատեցաւ տեսիլը: Սա բացատրել կ'ուզէի բացայայտօրէն բառերով:

«Ոգիս ամենայնորն նիւթի մասնիկին մէջն է պահուում: Ու հակառակը ան - կարելի է: Թէ ոչ նիւթի փոքր մասնիկ - ները զիրար պիտի անհետացնեն»: Մինչ, տիեզերքը վկայ՝ ցարդ իրարու տեղ իսկ չեն գրաւած: Կը համակեր - պին ընդհակառակն բնագիտական քնն մը անսովոր օրէնքներու: Այդտեղ կը մնայ վերջին մասնիկներու յատկութիւնը: Գի - տակի՞ց են իրենց այդ պաշտօններուն: Այո՛ թէ ոչ: Իմացեր էի սակայն, ա -ւելին՝ զգացեր թրթռացումներ այդ ուղ - դութեամբ: Բայց հիմա բառերուս բիւ - րեղացուցած վարկածին մասին կ'ասեմ - ներ կը յառաջացնեմ: Մինչեւ իսկ կը հասկնամ թէ որոշ ոչինչ պիտի կարե - նամ աւելցնել յետոյ ինծի ծանօթ նը - շաններուս վրայ: Ու եթէ չփորձէի կա - ղապարել միտքս բառերով՝ հաւանաբար յղացման ճիգը օրօրէր զիս աւելի ուրիշ սահմաններու միջեւ՝ նուազ վերացական գոյցէ քան բառերուն ընդգրկած ուժե - րու դաշտը:

Անպայմանօրէն հասկնալ կարծածս կորսուեցաւ իսկոյն երբ բառերուն դի - մեցի: Յանկարծ հեռացան ու անհետա - նալ սկսան զգացումներս ու տեսակա - րար հետքերս: Վերջեցաւ մտածումս:

Կարծես անբացատրելի իրականութիւն - ներու յատուկ նախազգացում մը գո - յութիւն ունի: Չայն բառերով արտա - յայտել անկարելի՛ է արդեօք: Բիւրեղ - եայ երեւակայութեան մը պակաս: Կ'ար - ժէ՞ դարձեալ փորձել: Այո, վաղն իսկ:

X

(87) -- Օղանաւին մէջ՝ նախագիծերը Ալէքսանդր Կարպէլի ցուցահանդէսին: Երկու տարուան բացակայութենէ մը ետք, մտադրած առաջին աշխատանքս է:

Յիշողութիւնս միջակ՝ ի բացառեալ գոյներու եւ ձայներու կալուածներէն

սակի խառնուրդ բառ է ալիստուրը, որ բարբառային այսօմն է, ահնայտօրէն շինուած հայերէն բառի կառոյցին վրայ օտար արմատի մը գործածութեամբ: Նոյն տեսակի բաներ են ալըմիշ եղայն, կէշիմիշ կ'ըլլաք, պիտիք պարմիշ ը - նիլը: Շատոնց է, որ լեզուաբանութիւնը ապացուցած է որ անշուշտ, օտար բառի մը ներմուծումը չի որոշեր նախադասու - թեան կառոյցը: Որով կարելի է հա - յերէն խօսիլ քանի մը օտար բառերու գործածութեամբ, պայմանաւ որ նախա - դասութեան կառոյցը հետեւի հայերէնի շարահիւստութեան կանոններէն մէկուն կամ միւսին: Ինչո՞ւ վերադարձնել այլ լեզ - ուի ինչ որ կը պատկանի մերին: Այլ հարց որ նման խառնուրդ ենթակեցու, մասնաւոր թրքա - արաբախառն կը կազ - մէ գրեթէ «քաղաքական» թապու մը:

X

«Երկեր»ը իբրեւ ծրագիր՝ անհրաժեշտ բայց իբրեւ իրագործում՝ անբաւարար ձեռնարկ մըն է: Վերջում մը: Հին բա -

ԲԱԼԵՏՈՍՔՐՈՓ

արուեստների մը օրագրէն

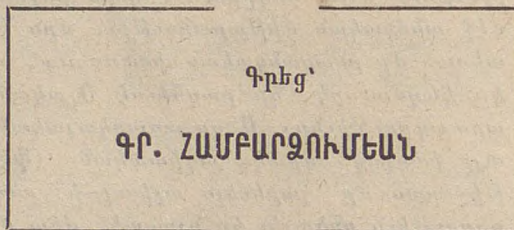
Ներսէս երեւակայական խաղերով կրնամ պատկերացնել մտքիս մէջ տարիներ ա - ռաջ տեսած մէկ նկարս իր գիծերու եւ գոյներու ամբողջութեամբ մէջ:

Այդ խաղին դիմեցի ուղեւորութեանս ընթացքին, վերատեսնելով Կարպէլի հա - րիւրէ աւելի նկարներ ինծի ծանօթ ընտրելու համար երեսունը: Խորքին մէջ ցուցահանդէսին բուն պատրաստութիւ - նը օգտնաւին մէջ աւարտած էր: Կը մը - նար իրագործումը:

Կարպէլ այն մեծ նկարին է, ծագու - մով Ռուս, գործքով Ֆրանսացի, ներ - չընչումով Հրեայ, զոր տակաւին չեն գետեղած իր հունին մէջ թանգարանի պատասխանատուներն ու քննադատները իր կանխահաւ մահէն ետք:

Յոյց տալ ամենայնպէս չկան երե - սակները իր արուեստին՝ նպատակը այս ցուցահանդէսին:

Արուեստ մը որուն տակաւ - առ տակաւ կը մօտենաս: Ու կ'ըլլաս ճամբորդ որ



հրաշալի աշխարհի մը ենթակայ կը ըզ - դայ ինքզինքը: Եւ ուխտագնացութեան մը կը վերածուի ճամբորդութիւնը: Տե - սանելի ու անտեսանելի բաներու գեղե - ցիկ մէկ ձեւափոխումը կ'առաջարկէ Կարպէլ իր անզուսպ ոգեկան թռիչքով:

Երեւակայութիւն, չափ, հնար, յան - դուղն համեմատութիւններ, արտակեղ - րոն միջոց մը իրեն յատուկ, արհեստ, կշիռ, ուժականութիւն, գոյներու հզօր հնչականութիւն իրենց թրթռուն ցոլար - ձակումներով:

Այս բոլորը կը պարփակէ իր արուես - տը, որ՝ չի պատմեր, այլ՝ այնպէս մը կ'ընէ որ կարենաս դուն բիւրեղացնել այ - լազան պատկերներ միջոցին մէջ իր դը -

նով մը «եղջերուաքաղ» մը, որուն զոհն է ոչ միայն Օշական այլեւ հայրենի ըն - թերցողը: Պէտք կ'ա՞յ ըսելու, որ «գի - տական» ու «գրականագիտական» ոչ մէկ արժէք ունի: Կը յուսանք որ «մօտիկ ա - ռաջիկայում» երբ «մեր ակադեմիայի դը - րականութեան ինստիտուտ» (5) զբաղի Օշականով, աւելի լրջութիւն կը պար - տաղրէ ինքզինքին:

Գ. ՊԵՆՏԱՆ

- 1.- Անթիլիաս, Մելիտիմեցի մրցա - նակ, 1973:
- 2.- «ԵՐԿԵՐ», Յառաջաբան, էջ 7:
- 3.- «ԵՐԿԵՐ», էջ 4:
- 4.- ՏԵՍ, էջ 15 - 16ի երկու երկա - րաշունչ մօքերը, Համապատկեր Ա.:
- 5.- «ԵՐԿԵՐ», էջ 11:

ծած գոյներուն, գիծերուն, ձեւերուն, մեղսակցութեամբ:

Աւելի իրական քան բնական գոյներն ու ձեւերը որոնք ծնունդ կու տան իր բո - լորովին անձնական յօրինուածքներուն:

Կարպէլի ոճը, նկարիչ - նկարչինն է առաւելապէս, եւ ոչ բանաստեղծ - նը - կարիչինը:

Վերջին քառորդ դարու ամէնէն ար - տայայտիչ վարպետներէն մին էր որ կոր - սրնցուցինը կանխահաւ:

X

(88) -- Աւելի քան տասը տարիներ ա - ռաջ՝ Ժանսէմ ներս մտաւ ցուցարա - հէն պատկառելի, ծանր պայուսակով մը թեոնտորուած: Գիտցի՛ր ի՞նչ կայ մե - ջը, հարցոյց: Զգիտցայ: Բացինք միտ - տեղ: Միայն ու միայն վիթխարի գի - քեր կային հոն: Ռամպանտի ամբող - ջական գործը՝ զծագրական: Եւ որքան հասկնալի է Ժանսէմի կողմէ այդ դը - նահատումը: Ներկայ իր ցուցահանդէսը յաւագոյններէն մին՝ անթխելի փառա - րով կու դայ ապացուցանել իր նախա - սիրութիւնները: Ռամպանտ, այո՛, նա եւ՝ խնոր եւ Կոյա:

Դիմանկներու այս շարքին մէջ, որքա - ալ ներկայ ըլլան սակայն երկու վեր - ջիններուն արուեստը յիշենայ որոշ ծա - քեր, հոգեկան նման խոռվէ մը, Ժան - սէմի նկարած կատակերգութիւններուն մէջ չկան անոնց չար ոգեգիծերը: Զգի - նաեւ ծագրանկարային տեսիլք: Կերպ - րանքը լուրջ կը մնայ միշտ: Ու կ'ըլլա - ներէն անդին երազային կը մնան նաեւ տեսիլները, կեանքի կրկնախնդրական Կեանքն ու երազը կ'ամբողջացնեն դի - րար:

Նկարչութիւն մը որ կը սնանի ընու - թեան հարստութիւններով, ըլլան անկը - ընդժող մարդուն ներկայութիւնը, կամ իրերուն հիւսուածքը՝ հրապառ ձեւա - փոխութիւններով: Որ կու տան առաւ - կային փնտռուած առաւելագոյն ճշգրիտ արտայայտութիւնը:

Այլաձեւումը զոր կ'առաջարկէ Ժանսէ - մագաւ կը թողու սակայն դիտող իր կեր - պրնակա խորհրդածութիւններուն ընթաց - քին: Զափաւորեալ են իր ձեւափո - խութիւնները կիրարկած:

Միւս կողմէ, գոյնէն աւելի զիծով աղ - տայայտուող արուեստագէտն է Ժանսէմ: Մակերեսային էակն ուժերը նկարչի առաւել չափով մէկտեղուած են գիծե - րով: Գոյները կը հետեւին:

Գոյներ՝ յաճախ կ'ապտորակ մանիլ - ներ, լեմոնէ տիգալմեր, թեթեւ վարդա - գոյն մը, մոխրագոյնի պարբերական, որոնք սակայն լրացուցիչ ազդակներ կ'ը մնան:

Բայց երբ դիմանկներու ետին պահ - տած հոգիներու մեկնաբանը, կ'ընէ ա - նոնց խորշերուն մէջ, կը ցուցնէ կը - քնն ու երջանկութիւնը, ժպիտն ու աղ - ցունքը յատուկ ստուերներով անոնց ի գլխին լոյսով:

Ու գոյներու այդ տեղատարաւ լու - սաւորելու կը ծառայէ նկարին խոր - Գործօն պաշտօն մը ունի՝ գծին տակ իր ամբողջական ու ճշգրիտ արտայայտու - թիւնը: Բայց գիծն որ կ'ընէ մասնաւոր չէ շինուած միայն: Ժանսէմ գիտէ աղ - տայայտութիւն որակել գծին մէջ: Բա - արտայայտութիւնը գծին մէջն է կ'ընէ: Եւ գիծը կը շնչէ: Կ'ընայ իր լուծ - քին փոխանցել ձեւերին: Ու գիծն տեսնես ձեւը որ կը ստեղծէ մտքի ու սրտին անձնատուր:

Դիմանկներու շարքը, դիմանկներուն ցուցադրութիւն, յատկօրէն կը փառա - լորէ Ժանսէմի բոլոր յատկութիւնները՝ նկարչական ըմբռնումը: Զգիլիչ նիւթ որ կը դերացնէ իր հաղորդակցութիւնը իր տաւին հետ: Պատրուակը՝ հոգեկան իր խռովքներուն ալ մերկացումը կ'ապ - հովէ:

Ու ծպտեալներով շրջապատուած Ժանսէմ քեզ ալ կը բարձրացնէ հետեւ - տէ իր մօտ, որպէսզի դուն ալ օրօր - ունի երեւակայութեանդ անձնատուր: Հասկնալու համար վերացական պարզ իրողութիւններու:

Զմոռնալ գետնայարկը՝ ուր ցուցադրու -

ուած են ժամանէմի վերջին դժաւորութիւնները:

Նկարահանողէսին զսպանակաւոր թէա – կան ուժը:

×

(89) – Որքան սիրտարար է անխախտ հաւատքի մը տէր ըլլալը: Հոգիին հաւատքը: Մտքին համար: Երջանկութիւններով ներգաշնակութեան մը ցործարկումը սպառնալիւ համար:

Աւելի հանդիստ կարենալ գծելու հաւատքը:

Ու ալ ատեն փոխանակ փնտռելու՝ տիեզերք, մահ, սէր, կեանք, ոգի, չար թէ բարի բառերու իրաւ իմաստը, որոնք թէ բարի թաղիւն, ինքնալստահ՝ ալո՛ր, քեզ կը խռովեն, ինքնալստահ՝ ալո՛ր, կը հաւատամ կրնաս մըմնջել պարզօրէն:

Իմ մէջ ալ գործողութիւնը ներդաշնակութեամբ յայտնաբերուող թելադրական ծաւալում մըն է:

Կարծես մշտնջենական երաժշտութիւն մը որոնէի:

Բլիշները հնչական զգայնութիւն մը ունենային ու տեւողութեան ընթացքին՝ տիեզերական համանուագ մը իմանային: Ժամանակը սլաքաւոր ելեւէջներ չունեն – նար:

Ի՞նչ է բուն մտածումս:

Եթէ հարցուէր, հաւանաբար պատահականէի, թէ ալ ընդհանրացումովն իսկ ըստ ձեռնարկած բացայայտ ուղղութիւն մը չունի:

Հարցումը որեւէ նշանակութեան զուրկ է:

Իմաստ իսկ չունի ինծի համար:

Ձեռք ալ հետաքրքրուած դիտնայու թէ՛ հաւատացեալ եմ թէ ոչ: Բառացիօրէն: Գործքս ցոյց կու տայ հաւատքս անառարկելիօրէն: Ապրելակերպս:

Իրաւ է թէ երբ եկեղեցիէ մը ներս մտնեմ յուզումս դժուար զսպելի չափե – րու կը հասնի: Բայց յետոյ կ'անդրա – դառնամ թէ այս բազմապատկութիւնը աւարտութեան գեղեցկութեան կը պար – տիմ:

Աւելի լաւ անձի մը վերածողը զիս ա – նոր թաքուն ներգաշնակութիւնը, խոր – նորդն ու երաժշտութիւնն է:

Այսպէս բան մը պատահած էր ինծի: Փոքր էի: Հինգ տարու: Հայրենի տու – նըս՝ զորդ մը՝ բազմոցին վրայ փռուած: Յիտուն տարի ետք մանրակրկիտօրէն կը լինեմ տեսարանը: Օրուան լոյսը:

Այդ օրը՝ մեծ մայրս որուն հանդէպ խոր հաւատք ունէի, ըսաւ՝ «քեզ տունը միտակ պիտի ձգեմ պահ մը, պէտք չէ ա – նառալ ըլլաս»: Եւ աւելցուց՝ «եթէ ես չտեսնեմ՝ Աստուած կը տեսնէ: Ան կը տեսնէ ամէն ինչ, ամէն տեղ, ամէն ա – տեն՝ ցերեկ թէ գիշեր»:

Կաղանդը մօտ էր: Վախցայ: Նուէրի պատմութիւն: Այդ կարգի լրտեսութիւն մը կրնար անոնց թիւը զգալի չափով նը – տալեցնել: Ուստի շփոթելով հոգեղէն Կա – ղանդ Պապան երկնային Աստուած Պա – պային հետ որ զիս պիտի կրնար պատ – թել, փորձի մը գիմեցի:

Նետուելով բազմոցի գորգին վրայ, ու լաւ մը փաթթուելէ եւ գրեթէ աներե – տութեանալէ ետք, պոռացի՝ «Բարի ե՛մ մեծ մայրիկ... կրնա՞յ հիմա ալ տես – նել...»:

Առանց վարանելու եւ ամենայն լըջու – րեամբ՝ ալո՛ր մը լսեցի մեծ մայրիկին կուռ ձայնովը շեշտուած որ զիս ապշե – ցուց եւ պոռթկումի տեղի տուաւ: Մնա – ցի դամուած տեղւոյն վրայ ու երկար լա – ցի անձայն: Մեծ մայրս շուարեցաւ: Ուղեց հարցումներ ուղղել: Ձանաց զիս հանդարտեցնել: Բայց անօգուտ՝ որեւէ պատասխան չունեցաւ ինձմէ:

Խարխալ մը նետած էր ակամայ հոգ – ւոյս խորը: Քանի ոչ միայն գորովագին սէր, այլ իրաւ հաւատք մը ունէի հան – դէպ իրեն:

Պատում էր իր խօսքը:

Աստուած մասամբ մէջս էր միտնուած ուրեմն:

Անձաւորում անկարելի էր:

Մէկ էինք:

Տարօրինակ է՝ ալո՛ր վայրկեաններէն ի վեր շատ մեծ փոփոխութիւն մը առաջ

չէ եկած կը խորհիմ հաւատքիս ոլոր – տին մէջ:

Տեսիլքը տարբեր է միայն հիմա:

Տարտամ զգացում մըն էր այդ օրը՝ ներհայեցողութիւն է այսօր:

Եւ հաճելի արկածը կեանքին կ'ուզեմ որ տեւէ՝ միշտ պատրաստ մահուան: Մահը ներկայ է մտքիս մէջ զուգահեռ կեանքիս: Աստուած մէջս է պահուրտած:

Ձայն գտնելու չեմ աշխատիր:

Գիտեմ թէ եթէ փորձուէի գտնել զայն՝ ալո՛ր պահուն իսկ պիտի կորսուէր: Հաւ – տաստ զգալով թէ Ան մաս կը կազմէ բը – ջիջներուս: Կեանքիս:

Ու անկարելի չէ որ նիւթը իր ամե – նախորդ մասնիկներով ոգի ըլլայ: Ամե – նայետին մասնիկն ալ նիւթին չունենալով նիւթեղէն տարազ: Եւ անցնող ժամանա – կին ու ծաւալող միջոցին մէջ սկիզբէն՝ տիեզերային ոգին նիւթէն աւելի առաջ ներկայ պէտք է եղած ըլլայ:

Այս է հաւատքս:

Եւ դունաւոր ըլլալու են տիեզերա – յին մասնիկները, յետին քարերը նիւ – թին:

Գոյն որ կ'ըսեմ կապոյտ – կարմիր չէ՝ հմայք ըլլալու է: Հմայք որ կ'ը – սեմ աղուորութիւն չէ՝ միայն ուժ ալ չէ



սակայն, այլ՝ յարակից տարբերութիւն մը, որ մղէ միանալու մասնիկները: Զա – տորոշելով գիրար:

Գրելով տալով գիրար: Տեսակ մը կամք:

Որպէսզի ոգին նիւթ չինէ: Ըլլայ կամ – քնն Աստուծոյ: Այս տիեզերական խա – ղին մէջ, ի՛մ տեղս, ո՛ւր եմ: Նախ՝ ուր – կէ՞ ուր՝ «ես» ըլլայի: Կրնայի չըլլայ: Այնքան քիչ էր հաւանականութիւնը: Երկիրը ունենէն մին: Արդ, իմ ազատա – րար կեանքի արկածս ժամանակաւոր՝ գիտեմ թէ գրեթէ պատիւ մըն է ինծի՝ Արարիչին կողմէ: Ինձ նման ոչինչ չի – նած էր ցարդ՝ մէկ օրինակով: Խորհող – ներ ըլլան թէ փորձ մըն էր՝ թէ տիեզե – րային շարժման մէջ խաղալիք մըն եմ պարզ, գիւրարեկ: Կ'ընդունիմ՝ բայց «հիմա՛ – հո՛ս» ամենամեծ արուեստա – գէտին շուրջպար բռնելու հրաւէրը մեր – ժելու որեւէ պատճառ չունիմ:

Ընդհակառակն, ուրախութեամբ կ'ըն – դունիմ զայն: Երախտապարտ իսկ չըլլա – յի գիտեմ թէ այդքանն է բուն հրաշքը ինծի համար: Իմ կեանքս:

Յանձնուած պարզեւ մը:

Սիրով կ'ապրիմ: Երջանիկ չըսի:

Յետոյ նշմարած եմ որ երեւութապէս

լրացուցիչ կամ հակընդդէմ մարզերու մէջ, կան բառեր զորս կը շփոթեմ: Ա – ռանց զանազանելու իսկ զանոնք:

Երբեմն նոյն իմաստով գործածելու աստիճան:

Օրինակ՝ հաւատք եւ սէր. կրօնք եւ արուեստ:

Եթէ իսկապէս պարզեւ մըն է կեանքս՝ ինչպէ՞ս ընդունիլ:

Ճաշակաւոր ապրել սորվիլ նախ:

Իմ անկրկնա հեռու բազմութեան քըրթ – մընջիւնէն:

Յոռետեսութիւնս իբրեւ մղիչ ուժ գոր – ծածելով: Առաջին զրահս:

Չաշխատիլ արդիւք մը ձեռք բերելու համար մասնաւորապէս, այլ՝ իրաւին ձգտելու փնտռուելովը գիծով՝ պարզօ – րէն ապրել:

Տաքնալ առօրեայ աշխատանքին բե – րած արդիւնքովը:

Ապրել ազատ աշխատանքով՝ երկրորդ զրահս:

Հակասութիւնները վտարել: Ոչ բոլոր – րը: Հասկացողութեան եզրերը բազմա – պատկեալ չափերու հասցնելով: Առանց որ դժգոհութեան զգացումս ոչնչանայ: Լաւազոյնին տենչս նուազի, ըլլալու

նազան ուժեղ տարողութիւններովը, եւ ոչ միայն աչքի գոհացում տուող տարազ – ներու մէջ:

Ընդունիլ երեւոյթները իբրեւ հեռանը – կարներ:

Փորձեր: Կարելիութիւններ: Յղի բա – ներ:

Բայց ընտրել, զատորոշել, վերցնել միայն ճու հեռատեսիլքդ տեսակարար:

Որպէսզի անձդ գտնես:

Միայն միտակ կրնաս մօտենալ եր – ջանկութեան աղբիւրին:

Ափսոս, կաթիլ – կաթիլ կրնայ յա – գեցնել ծարաւդ:

Լայնախոհ ապրել սիրելով: Ամենա – կարեւորը:

Վերջին անթափանց զրահս:

Մահը չենթադրելով որեւէ ազդու – թիւն, որեւէ անքնականութիւն, որեւէ պատիժ:

Այլ՝ ազդու ոչնչութիւն մը: Ինծի հա – մար: Նոր սկիզբ ոգիին համար:

Բայց հող՝ կապը անվերադարձ խրդ – ուած է առաջին բլլիլին հետ: Փրթած եմ անկէ: Չկամ: Եւ երբեք պիտի չըլլամ: Կեանքի արկածիս շարժուն հետքերը սրբուած են: Եւ առանց շարժման էու – թիւն չկայ:

Կամքս շարունակուի թերեւս՝ բայց ու – րիշներով պիտի իրագործուի այլեւս: Ու ալո՛ր, զիս չի շահագործեր: Ամենամեծ Արուեստագէտին կամքն է ամենահոգ:

Նման արուեստագէտին որ կը մերժէ իր գործը՝ Աստուած կը մերժէ զիս մահ – ուան գիմաց:

Խորհելով գուցէ թէ ոչ մէկ օգտակա – րութիւն կրնամ բերել ձախող վերջացող փորձի մը:

Պահուրտած էր մէջս:

Ու ալո՛ր յետին պահուն ուղղակիօրէն յարաբերութեան մտնելու կարելիութիւն չուզեր ստեղծել ինծի հետ Ծնունդ կ'ե – րագէ:

Ու բարոյական չկայ պարզեւուած ա – զատութեան մէջ՝ քանի առաւելապէս փորձառկութեան կը ծառայէ:

Ամենակարողը անբարոյ է բառացի – օրէն:

Եւ ինչո՞ւ կ'ուզենք անպայման, ան – պատասխան մնալու դատապարտուած հարցումներով անձկութիւն պատճառել հոգւոյն, որուն ամենափոքր մասնիկնե – րու ալիքն իսկ հմայիչ է երբ ազատ ըլ – լայ:

Հմայքը մասնիկներուն՝ Աստուծոյ կամքը:

Ու հոգիին ազատ թելադրական ծա – ւալումէն կախում ունի էութեան վերել – քը:

Ոգեղէնն է զիս յառաջացնողը:

Անմահութեան առաջնորդողը:

Պիտի մոռնայի՝ խնդալ սորվիլ:

Խնդալ գիտնալ:

Պայմանաւ որ իմանալ ջանաս արուես – տագէտին՝ հասկնալ փորձես գիտունին նման:

Եւ յետոյ, միշտ սիրես, սիրես... սի – րես:

Միշտեւ վերջին բոպէն:

Մոռցի՛ր, մոռցի՛ր, եղբրական ոչինչ:

Մահուան հովն է անցնողը:

Լսէ՛ բանաստեղծին ձայնը միայն:

«Ամեն հովի գիւ՛մ՝ հոգիս առագաստ, եթէ կա՛յ հոգի, եթէ կա՛ն հոգիք՝ հոգիս է պատրաստ: Եթէ գա՛ն հովեր՝ կը մեկնիմ անդարձ: Մնաս բարեաւ ոչ ոքի»:

ԳՐԻԳՈՐ ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄԵԱՆ

Փարիզ, Մայիս 1980

(*) ԽՄԲ. – Մամուլի տակ է Գրիգոր Համբարձումեանի «Գալէիտապոփ 80»ը, որ կը մեկտեղէ գեղարուեստական-գրա – կան զանազան քույրքեր, գրի առնուած 1970 – 1980ի շրջանին: Այս եւ յետագայ անոնք էջեր կը կազմեն այդ հատորին վերջին մասը:

Ն Ղ ա ն Ն ի ռ ա Ն Դ ե Ր Ը ԶԻՆԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻՆ ՄԷՁ

Տարբեր մշակույթներու պատկանող թատրոններ ունին իրենց յատուկ թատերական լեզուն։ Աստուծոյ կը բաղկանան տուեալ մշակույթի հանդիսատեսներուն հասկնալի նշաններով։ Չինական թատրոնը ունի նշաններու ամբողջ դրուսթիւն մը, որոնք մակերեսայինօրէն առնուած կը թուին պարզ ըլլալ, սակայն բարդ են եւ իւրաքանչիւրին կը լծորդուի իմաստ մը։ Չինական թատրոնի բեմը քառանկան է, որովհետեւ Երեւելի կողմէն շրջա՝ Երեւելի կողմէն շրջա՝ Երեւելի կողմէն շրջա՝ Երեւելի կողմէն շրջա։ Չինական թատրոնը արեւմտեանին (1) նման չի գործածեր զծուած տեսարաններ, այլ բեմական տեսարանները կը պատկերացունեն առանձին առարկաներով որոնք ունին իրենց մասնաւոր դերը եւ իմաստը։ օրինակ՝ սեղանը, աթոռները եւ դերասաններու գործածած կարգ մը առարկաները։ Չինական թատրոնի նշանները կարելի է բաժնել երկու մասի։ Առաջին՝ տեսողական. անոնք, որոնք կապ ունին թատերական միջոցին (2), Երկրորդ՝ լսողական, անոնք որոնք կապ ունին երկարաժամկետ, երաժշտութեան եւ ձայնային ազդեցութիւններու։ Մեր նիւթը պիտի կեդրոնանայ առաջին մասին շուրջ։

Տեսողական նշանները իրենց կարգին կը բաժնուի երկու մասի։ Անոնք որոնք կապուած են գործողութեան միջոց (3) յղացքին եւ անոնք որոնք մաս կը կազմեն բեմական տեսարանին։

Ա. ԲԵՄԱԿԱՆ ՏԵՍԱՐԱՆԸ.—

ա) Բեմական Առարկաներ.— Ասոնց կարեւորութիւնը կը ճշգրտի համաձայն իրենց կատարած պաշտօնին եւ որոնք մաս կը կազմեն դերասանի խաղին։ Սուրբ եւ բաժակը, օրինակ՝ կը նշեն անցման կէտ մը կալուստ տեսարանէն դէպի գործողութեան միջոցը։

Ասոնց կողքին կան տեսարանը ամբողջացնող առարկաներ, ժայռի կտոր մը, զինուորական զգեստ եւ առարկաներ, ծառեր։ Կը պատահի որ այս վերջինները կը փոխարինեն առաջինները, այս փոխարինումը մասնաւոր իմաստ կը ստանայ, վիճակի մը շեշտումը, օրինակ։ Թատերական նշանակութիւն ունեցող առարկաներու առարկաներն են՝ սեղանը եւ աթոռները որոնք գրեթէ միշտ ներկայ են չինական բեմին վրայ։ Եթէ աթոռը եւ սեղանը իրենց սովորական դիրքին վրայ են, տեսարանը ներքին է։ Աթոռ մը, գետնի վրայ վրայ գեւորութիւն՝ կը նշանակէ հողաթուրմը մը։ Աթոռ մը զլիւխվայր դրուած՝ լեռ մը կամ բլուր մը։ Աթոռ սեղանին վրայ՝ քաղաքային աշտարակ մը։

Չինական թատրոնը նշաններով կը պատկերացնէ բնական կարգ մը երեւոյթներ։ Եռանկիւն երկար դրօշակներ, որոնք կը ծփացունեն թատրոնի օգնականներուն կողմէ, կը նշանակեն հող։ Մուրճ մը եւ հայելի՝ փոթորիկ։ Թատրոնի օգնականներուն սեւ եռանկիւնաձեւ դրօշակներէն երբ գունաւոր թուղթեր դուրս կը թռչին՝ ձիւնամրրիկ։ Դասական չինական թատրոնին մէջ լոյսի եւ մութի խաղ չկայ։ Լուսաւորումը կը մնայ նոյնը։ Գիշերը կը պատկերացուի լապտերով մը, որ թատրոնի օգնական մը կը բռնէ բեմադրութեան ընթացքին։ Դերասանը որ կը մարմնաւորէ խեղդուող անձ մը, կը նետուի օգնականներուն միջեւ որոնք կը բռնեն զծուած ձուկ մը եւ ալիք (որոնք ջուրը կը պատկերացնեն) ապա, բոլորը միասին կ'իջնին դուրս (գերասանը խեղդուելէ յետոյ...)։

Նշաններու դրուսթիւնը կ'օգնէ չինացի դերասանին պատկերացնելու զանազան վիճակներ եւ գործողութիւններ «առանց որ ստիպուած ըլլայ վերադառնալ իրականութիւնը բեմին վրայ»։ Չինական թատրոնը պատկերացնելու համար ան կը գործածէ մտրակ մը որ ձին կը ներկա-

յացնէ, մտրակին գոյնը ձիուն գոյնն է։ Բեմին վրայ նետուած (առանց մասնաւոր դերի) մտրակ մը կը նշանակէ արածող ձի մը։ Կառքով անցքը կը ներկայացուի օգնականով մը, որ դեղին դրօշակներ կը բռնէ դերասանին երկու կողմերէն։ Դրօշակներուն վրայ կ'ընկնէր կան, որոնք անիւր կը խոհրդանշեն։ Նաեւ պտույտ մը պատկերացնելու համար, բաւական է որ դերասանը թիով կատարէ յատկօրէն սահմանուած շարժումներ։ Գլխատուի տեսարանը՝ կարմիր մետաքսի մէջ փաթեցուած ծրար մը կը նշանակէ գլխատուած գլուխը, մինչ գլխատուած անձը դուրս կը վազէ՝ գլխատուելէ յետոյ...), մինչ օգնականը ծրարը կը ցուցադրէ հանդիսականներուն։

Նշաններ ալ կան որոնք կապուած են դերասաններու հագուածքին եւ ընդհանրապէս կապ կ'ունենան ներկայացուած նկարագրին։ Հողիները կը ներկայացուին կարմիր քողով։ Հիւսնա՝ դեղին կը տարով՝ կապուած գլխուն շուրջ որ կ'իջնէ մինչեւ կանկալ, դեղին պարան մը կ'ունենայ վզին շուրջ։ Հրամանատար մը կ'ունենայ եռանկիւնաձեւ նշաններ որոնք ընդհանրապէս զարդարուած կ'ըլլան վիշապներով։

բ) Տարագներ.— Չինական թատրոնը ունի չորս գլխաւոր տիպարներ։

ա.— փայլուն նկարագրի տէր հերոսներ (Շիփէնկ), բ.— փողոցայիններ, անգութ մարդիկ, կոշտ զինուորներ (Ճինկ), գ.— հոպլոներ, պարզներ, աքրպաթներ (չուու), դ.— Իգական տիպարներ (տան)։ Այս տիպարներէն իւրաքանչիւրը ունի իրեն յատուկ տարագը, որ ցոյց կու տայ ոչ միայն ենթակային ընկերային պատկանելիութիւնը, այլ նաեւ՝ անոր բարոյական արժէքը։ Չինական տարագները կը պատրաստուին սուղ եւ ազնիւ մետաքսէ եւ ծանօթ են իրենց դոյններու ճոխութեամբ։ Նկատի ունենալով որ դասական չինական թատրոնը առանց լուսաւորումի էր, հետեւեալ տարագը ունի նաեւ տեսարան ստեղծելու եւ ամբողջացնելու պաշտօնը։

Չինական թատրոնը ունի երեք տեսակ տարագներ.—

ա.— Արարողութեան զգեստներ, բ.— Առօրեայ հագուածներ, գ.— Չինուորական տարագներ։

Չինական տարագը օրինակը կ'ունէ իրականութենէն եւ կը յարմարցնէ բեմին։ Աղբատը մարմնաւորող տիպարը կը հագնի առօրեայ հագուածներ, փակցուած կարկանդակներով։

Նշանի մը կապուած իմաստը սակայն կրնայ փոխուիլ համաձայն կացութեան։ Գլխարկաւոր մը առուստ կանուս, կը նշանակէ թէ ենթական դիւշերը չէ քնացած։ Ենթական, եթէ զլուսարկը հագած է դիւշերը, ասիկա նշան է ծուլութեան։

դ) Գլխաւորներ.— Դերասան մը աւելի կը նշանակուի իր ներկայացուցած տիպարին՝ շնորհիւ դիմաներկումի։ Դիմաներկումը անկախ է եւ ունի իրեն յատուկ նշաններու դրուսթ մը։ Դիմաներկումը կ'ունենայ չինական հին պատերազմական դիմաներկում, որոնք կը ծառայէին սարսափ ազդելու թշնամիին վրէժին։ Թատրոնի մէջ պէտք էր զգացուի գաղտնիքը չար տիպարները միւսին՝ զէն։ Դիմաներկը կարծես եւ անգործնաւոր կան էին, յարմարելու թատերական յարաբերութիւններու։ Ասկէ կու գայ դիմաներկումի զաղափարը։ Երեսին վրայ գծուած ձեւը եւ գոյնը ցոյց կու տան թատերական տիպարին նկարագրը մը եւ բարոյական յատկութիւնները։ Ամէնէն ընդհանրացած ձեւը դէմքին երեք բաժնումն է, ներառեալ ճակատը եւ թուրքը «Y» գիրի ձեւով։ Իւրաքանչիւր գոյն ունի իր իմաստը։ Սեւը նշան է պարզութեան, անկեղծութեան, քաջութեան։ Կապուած՝ յամառութեան, անգործութեան, հպարտութեան։ Ապա, ներկուած տուեալ գոյնի տարածութեան

չափը կը համապատասխանէ տիպարի բարոյական արժէքին։ Ամբողջովին ճերմակ ներկուած դէմք մը, ճերմակ գոյնը ունի որպէս նշան, այսինքն՝ վատ մարդ մըն է (ընդհանրապէս աղուական ծագումով)։ Մինչ ճերմակի հետք մը քիթին վրայ՝ կը նշանակէ պատուաւոր մարդ (ընդհանրապէս՝ պարզ զինուոր)։

Բ.— ԳՈՐԾՈՂՈՒԹԵԱՆ ՄԻՋՈՑ.—

Չինական թատրոնը ունի «գործողութեան նշաններ», որոնք կապ ունին դերասանի շարժումներուն եւ ծեսերուն հետ եւ որոնք կ'արտայայտեն դերասանին նկարագիրը եւ իր յարաբերութիւնը թատրոնի միւս տիպարներուն հետ։ Այս նշաններու մեկնակէտը իրականութիւնն է բայց կառուցուած են այնպէս որ որոշուած նշանները չափով կարելի ըլլայ հեռանալ իրականութենէն։ Անոնք ունին իրենց անկախ գոյութիւնը (իրենց յատուկ իրականութիւնը)։ Սակայն հակասականը եւ հետաքրքրականը հոն է որ գործողութեան նշանները, որոնք տեսարաններու լարակցութիւն տարրերն են, մօտ են նաեւ իրականութեան, կամ հանդիսատեսին վրայ կը ձգեն իրականման վիճակի մը տպաւորութիւնը եւ այդ ուղղութեամբ մտածելու տուեալները։

Չինացի դերասանը կիրարկելով ընդունուած նշանները կ'անցնի, օրինակ՝ երեւակայական արգելքէ մը։ Կը բարձրանայ երեւակայական աստիճաններ։ Իր նշաններէն հանդիսատեսը կը ծանօթանայ կացութիւններու բնութիւն նաեւ։ Դերասանը եթէ զլուսը ծռելով մտնէ տունէ մը ներս կամ դուրսը ցած առաստաղի մը զարնէ՝ կը նշանակէ թէ ան կը մտնէ աղբատի մը տունը։ Դերասանը ելքի գոնէն թիով ներս գալու։

Գրեց՝
ՅԱՆՈՒ ՓԱՓԱՋԵԱՆ

պարագային՝ կը նշանակէ թէ ամբողջ բեմը լեցուած է ջուրով եւ ինք կրնայ ուրիշներ ալ ընդունիլ նաւուն վրայ։ Չինական թատերախաղի մը մէջ սպասաւոր մը, որ ութ ձիւր ունի, կը յաղորդէ հանդիսատեսին ցոյց տալ թէ իր ձիւրէն մէկը շատ զեղանիկ է, միւսը՝ ծեր, հիւսնդ, արքայի տուղէ ելն։

Նշաններ, որոնք կը նկարագրեն գործող անձերու հոգեբանութիւնը, կը կատարուին թեզանիքի (որոնք ընդհանրապէս կ'ըլլան լայն եւ երկար) շարժումներով։

Օղբ նետուած եւ կախուած վիճակի մէջ մնացած թեզանիքը կ'արտայայտէ յուսահատութիւն եւ ըմբոստութիւն։ Այլ ձեւեր թեզանիքը եթէ շրջան մը ընէ եւ սպա վար կախուի՝ կը նշանակէ որ ենթական տուած է ճակատագրական որոշում մը, կրնայ գոհած ըլլալ մէկու մը կեանքը։ Յուսահատութեան եւ տագնապի պահերուն, չինացի դերասանը ձեռքերը վար չի ձգեր, այլ վար կը ձգէ մէկ ձեռքը մարմնին մօտիկ եւ միւսով ալ կը բռնէ արմուկը։ Զգացումներու արտայայտութիւնը եթէ կարելի չլլայ թեզանիքի շարժումներով, դերասանը կը ծալէ թեզանիքը, կ'անցնի ձեռքերուն, որոնցմով կ'արտայայտէ հիւսնդութեան, տաքի՝ պաղի զգացումը, յուսահատութիւն, ցաւ, խղճահարում, խոհում։

Գործողութեան միջոցին պատկանող թատերական նշանները կը կատարեն շատ կարեւոր պաշտօն մը։ Անոնք ցոյց կու տան տիպարներու միջեւ ընկերային յարաբերութիւնները եւ որոնք արտայայտուած են տիպարներու միջեւ եղող պայքարին որ թատրոնի ամենակենսական տարրն է։ Յարգանքներ մատուցանելու կամ ունկնդրութիւն կը ուղղուի համար դերասանը կը բարձրացնէ ձայն թեզ մինչեւ կզակը, վար կախելով թեզանիքը, սպա ալ թեզին մատներով կը զանալ թեզանիքի ծայրին դուրս ձգելով միայն ցուցամատը։ Յարգանքի ար-

տայայտութեան այլ ձեւ մըն է, երբ դերասանը կը խաչաձեւէ թեզերը։ Ուրիշ ձեւ մը՝ աթոռի փոշին առնել, թեզանիքը շարժելով ալէն ձախ, սպա տրէնք ալ։ Բարկութիւն եւ խորշակ ցոյց տալու համար դերասանը առջեւ կը հիշ դարձող թեզանիքը միաժամանակ միակողմ դարձնելով դէմքը։ Դերասանը եթէ զաղտնիք մը ունի հանդիսատեսներուն փոխանցելիք, կամ անձնական խոհում մը, կը բարձրացնէ թեզանիքը մինչեւ դէմքը եւ կը մեկուսացնէ ինքզինքը մի միւս տիպարներէն։ Մեկուսացումը աւելի վերացական ձեւն է երբ թեզը կը բարձրացնէ մինչեւ յօնքերը եւ թեզը կը շարժուի ամբողջ դէմքը։

X

Չինացի դերասանը տիպապետելու համար բոլոր այս նշաններուն կը հետեւի կանոնաւոր մարզումի։ Աշխարհահռչակ դերասան՝ Մայ Լան Ֆինկ, կը յիշէ թինչպէս կը հետեւէր այդ մարզումներուն, երբ միայն ութ տարեկան էր։ Չինական հին թատրոնին մէջ կ'ընեին արդիւնաւոր խաղալ, հետեւաբար՝ մարդիկ կ'անէին իրական դերեր։ Շինկէի «Պատուաւոր Կնոջ» դերին համար կան կարգ մը կենսական շարժումներ, որոնց համար պէտք էր մարզումի երկար ժամանակ ճշգրտութիւն ձեռք ձգելու համար։ Անոնց մէջ էին քայլեր, դուրս բանալ, դողել...» կ'ըսէ Մայ Լան - Ֆինկ։ Չինական թատրոնը ոչ միայն կարեւորութիւն կու տայ մարմնական ձկուսութեան, այլեւ դերասանի ընդհանուր զարգացման։

Ան ծանօթ կ'ըլլայ ընդհանրապէս չինական փիլիսոփայութեան Գոմբիլիտի, Թաօյին։ Ան ծանօթ է ընդհանրապէս միւս արուեստներուն՝ երաժշտութեան, նկարչութեան։ Մայ Լան - Ֆինկ նրկարչութիւն սորված էր եւ կապեր կ'ունենէր նկարչական յորինումի եւ թատրոնի միջեւ։ Չինական թատրոնի խաղերուն միջեւ եղած «ստեղծութիւն» (կարգադար) կը նմանցնէր պատաստի վրայ «ստեղծեալ» պատկերներու։ «Անգամ մը որ դերասանը զգեստաւորուած եւ դիմաներկուած կենայ բեմին վրայ, ան կը դադրի սովորական անձ մը ըլլալ, այլ կ'ըլլայ արուեստի գործ մը, համարժէք արուեստագէտի վրձինին ստեղծած պատկերներուն»։

X

Արեւմուտը երկար ժամանակ դերակալութեամբ դիտած է չինական թատրոնը։ Առաջին անգամ՝ Սերժ Թրեթիւ-յով եւ Մայլըհայն Զաւառարէ - հասարակ սերտած են չինական թատրոնը դիտած Մայ Լան - Ֆինկի ներկայացումները Մոսկուա՝ 1935ին։ Ապա չինական թատրոնի հանդէպ հետաքրքրութիւն ցոյց կու տան Փիլիպքսթըր եւ Պրեթըր Պրեթս, որոնք ազդուելով չինական թատրոնէն, կը դարձան «հետաքրքրուած» յոյսերը։

1.— Ընթերցողներուն կը ձգեմք արեւմտեան քաղաքի նշաններուն հետ թաղապետութիւն։ Կամ չինական թատրոնի նշաններու գործածութիւնը, բոլոր անոնց արմէնքի պէտք փեքիին Օփերայի ներկայացումներուն, Ապրիլ եւ Մայիս ամիսներուն։

2.— Թատերական գործողութիւնը պայմաւոր, ինչպէս որ կ'ընկալուի համազգիսատեսին կողմէ, կը կոչուի «միջոց» («տարածութիւն» իմաստով)։

3.— Դերասաններու շարժումները լոյսի եւ գոյնի փափայլութիւններով տեսնուած (ոչ-միւսական) տեսարանները կը կոչուին գործողութեան միջոց։ Մինչ քաղաքին բեմը եւ տարկանքը որպէս ամբողջութիւն միւսական գոյութիւն կ'ենթադրեն։

Մատենագրութիւն.—
— Semiotics of Art: Signs in the Chinese Theatre . . Karel Brusak. Edited by Ladislav Matejka and Irwin R. Titunik. London, 1977.
— «My Life On The Stage» Mei-Lan Fang.



ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ
Օ Ր Ա Թ Ե Ր Թ

ՀԻՄՆԱԳԻՐ՝ ՇԱԻԱՐՇ ՄԻՍԱԿԻԱՆ

HARATCH

LE SEUL QUOTIDIEN ARMÉNIEN EN EUROPE OCCIDENTALE
83, RUE D'HAUTEVILLE, 75010 PARIS
Directrice : ARPIK MISSAKIAN

Tél. : 770-86-60 — C.C.P. Paris 15069-82 E
Fondé en 1925 — 51027317 A R.C. PARIS

ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ

Ֆրանսիական : Տար. 300 ֆ. - Վեցամսեայ : 160 ֆ.
Արևմտահայկական : Տար. 350 ֆ. - Հասք : 2 ֆ.

LE NUMERO 2 F.

594 ՏԱՐԻ — ԹԻՒ 14.682

Fondateur : SCHAVARCH MISSAKIAN

55° ANNÉE — No 14.682

la poésie arménienne

par Daniel LEUWERS [*]

La poésie arménienne, de Grégoire de Narek à
Yéghiché Tcharentz

C'est avec ferveur que Luc-André Marcel et Gara-
pol Poladian nous livrent aujourd'hui un vaste choix
de poèmes arméniens, de Grégoire de Narek à Tcha-
rentz. Ce long périple à travers des siècles constam-
ment déchirés par le fer, le feu et le sang nous permet
de constater — comme l'écrit Luc-André Marcel, dans
son Avant-propos — que « la poésie s'enrichit aux ca-
tastrophes ».

Certes, l'on pourrait penser que le conflit qui
anime le magnifique *Livre des Lamentations* de Gré-
goire de Narek, ce poète universel de l'An Mille (il est
né en 951), est purement subjectif, et que sa volonté
mystique de transcender les violents désirs du corps
n'est qu'une aventure individuelle. Pourtant, les vers
de Grégoire de Narek ont une portée plus générale et
une terrifiante vertu d'anticipation. Les lamentations
d'un homme sont déjà celles d'un peuple : « durs et
consternants chagrins qui doivent toucher jusqu'au mi-
sérable fond de la nuit funéraire ».

Grégoire de Narek est l'un des plus grands poètes
mystiques — le plus grand peut-être — que la littéra-
ture universelle ait connus. Comme, plus tard, chez
Thérèse d'Avila et Jean de la Croix, l'on sent le fré-
missement inquiet de l'âme en proie aux tentations
complices du désir, et sa marche ailée et nuptiale vers
le Dieu qui réconcilie les contraires. Un feu merveilleux
se subsiste-t-il pas, comme par miracle, « dans les tré-
fonds des citernes endormies » ? C'est ce dont la pa-
role lyrique de Grégoire de Narek est assurée :

« les tristesses s'anéantissent
les cris de douleurs s'éloignent,
la ténèbre flamboie,
l'angoisse est bannie,
les désespoirs disparaissent,
les malheurs sont frappés de mort
et Ta Main de Puissance règne, Expiateur ! ».

Après ce poète d'une envergure telle que — pour
reprandre les termes de Luc-André Marcel — « son
œuvre fut une entité magique à l'usage de tout un
peuple pendant plus de neuf siècles », ce sont quelques
poètes du Moyen Age qui nous sont présentés : Naha-
bed KOUTCHAK, le plus célèbre troubadour d'Armé-
nie, qui, dans ses *Chants d'amour*, célèbre une inac-
cessible femme stellaire, et Grégoire d'AKTHAMAR.
Héremia KEUMURDJIAN représente le XVII^e siècle, et
Naghache HOVNATHAN le début du XIX^e siècle.

L'on plonge ensuite dans le XX^e siècle et dans ce
qu'il est convenu d'appeler « la poésie des massacres ».
Daniel VAROUJEAN (1884-1915) y occupe la place ma-
jeure, dont l'œuvre et la vie sont largement présentées.
La revue *Andastan*, que dirigeait le regretté Topalian,
nous avait déjà accoutumés au lyrisme de Va-
roujean, mais le bonheur demeure intact de re-
trouver, dans toute leur fraîcheur ou leur gravité,
des poèmes comme *VAHAKN*, *O LALAKÉ* ou
L'ABREUVOIR (dans ce dernier poème, le pro-
saisme se métamorphose en un chant de source où se
réflètent « les larmes pures des astres »). La poésie de
Daniel Varoujean ne chante jamais gratuitement les

(*) Cette nouvelle signature, qui apparaît pour la
troisième fois dans le numéro mensuel « Arts et Lettres »
de Haratch, a suscité la légitime curiosité de nos lec-
teurs. Précisons donc, que D. Leuwers, né en 1944,
a fait ses études au Lycée Henri IV et à la Sorbonne,
il est agrégé de Lettres. Actuellement enseignant
à l'Université de la Sorbonne-Nouvelle (Paris III)
il est l'auteur d'une thèse de doctorat d'Etat : « Pierre
Jean Jouve, la naissance d'un poète ». Il a établi, préfacé
et commenté dans la collection Le Livre de Poche les
ouvrages :

- RIMBAUD : *Poésies*
- FROMENTIN : *Dominique*
- SACHER-MASOCH : *La Vénus à la fourrure*
- MALLARMÉ : *Poésies*
- ZOLA : *L'Assommoir* et *La Bête humaine*.

Il publie, par ailleurs, de nombreux articles dans
la NRF (chornique poétique), Europe et d'autres re-
vues spécialisées.

travaux de la terre, elle leur adjoint toujours la lampe
vacillante d'un regard prompt à discerner
« les douleurs du plaisir
et les plaisirs de la douleur ».

Le vin de la gaieté rejoint vite le calice où il se
mue en « Sang de Dieu ». L'image de sang habite tous
les poèmes de Varoujean et culmine dans ces *Coque-
licots* qui « saignent comme des cœurs amoureux ». Fleurs
cueillies par et pour la mort : destin tragique d'un
peuple que le chant du poète assiste, les mots tachés
de sang.

Place enfin est offerte — la dernière, chronologi-
quement — à TCHARENTZ que l'on considère comme
le plus grand poète de la révolution russe, avec Maïa-
kovsky. Loin de l'art savant de Varoujean, Tcharentz
répudie la prosodie et cogne vigoureusement sur les
mots. Ce communiste qui s'éteindra dans les geôles
staliniennes, nous laisse la flamme d'un secret espoir :

« Et ma vie s'éteindra vieille,
étincelle sans valeur
dans l'or de ta flamme,
mon cœur cendreau s'allumera
dans toute l'aurore à venir ».

La lamentation séculaire est le gage de l'espérance
toujours renaissante. Cette dialectique, liée à l'histoire
du peuple arménien, est l'aiguillon même de sa poésie
— et Daniel Varoujean l'a, mieux que nul autre, ex-
primé en célébrant

« la Force moteur et envol
de l'étincelle création,
sous l'étreinte de qui naissent des mondes
la part des fleurs, la part des flammes,
pour qui, en chaque atome,
en chaque Intelligence et Volonté,
se perpétue le Principe de vie ».

CHOIX DE POEMES ARMÉNIENS (traduction de
Luc-André Marcel et G. Poladian) a été publié en 1980
au Liban (Librairie Hamaskaïne, Beyrouth). La dif-
fusion en France est assurée par G. Poladian
53, av. de St. Julien, Marseille.

LA POESIE SANS FRONTIERES

DE VAHE GODEL

Vahé Godel est né en 1931 à Genève. Si son
père est le linguiste suisse Robert Godel, sa mère
est pour sa part arménienne, et c'est cette seconde
ascendance qui a assurément conduit Vahé Godel à
adapter de l'arménien les poèmes d'amour de Na-
habet Koutchak et les prières de Grégoire de
Narek. Vahé Godel nous livre aujourd'hui un fort
bel ouvrage intitulé *Obscures besognes* et publié aux
Editions de l'Aire, à Lausanne.

Obscures besognes se compose de huit récits qui
nous mènent aux frontières mêlées du rêve et de
la réalité, de la mémoire et de l'exil. Vahé Godel
s'avance en poète sur une terre originale et origi-
nelle qu'il qualifie lui-même de « désert quotidien
où le délire des sens abreuve le désir de survivre ».
Cette terre n'est autre que la page blanche où la
plume du poète pénètre comme dans une arène,
prête à livrer combat. Les « obscures besognes » du
créateur résident dans cet effort toujours recom-
mencé et « aveuglement lucide » où la hantise de la
chute se conjugue au « loisir de se tailler des ailes
dans le livre blanc de l'espace ».

Le lion d'or — c'est le titre d'un des plus beaux
récits de Vahé Godel — nous conduit vers un poste
frontière qui longe curieusement un zoo attenant lui-
même au café du *Lion d'or*. Le passage quotidien du
narrateur auprès de cet endroit l'entraîne dans une
rêverie où s'égrènent les signes (à commencer par le
signe du lion) de la vie et les signaux de la mort.
Toutes frontières abolies, le café du *Lion d'or* portera
finalement l'écriteau : « Fermeture définitive pour
cause de décès ». Le récit se transforme ainsi en sou-
daine dénégation du livre d'enfance où chacun a pu
lire : « Le lion est le roi des animeaux... ».

Si les récits de Vahé Godel savent bien mettre en
lumière (ou plutôt en mots) la violence irréductible
de la mort, ils ont aussi le pouvoir de se retrouver au
seuil énigmatique de l'écriture dont le poète explore
habilement les tortueux méandres.

X

DEUX EXTRAITS D'« OBSCURES BESOGNES » DE VAHE GODEL

« Une lueur déjà traverse son regard, une lueur
— ou bien serait-ce le reflet de ma peur ? Je le regarde,
il me regarde. Je scrute sa présence, sa crinière, son
regard — le miroir de ma peur. Comme le navigateur
sur son île, je tourne en rond dans ma peur. Déjà une
lueur... » (Ainsi chante ma mère, ma sylphide — ma
veuve).

X

(ô main coupée sanglante plume
qui parcours en tous sens
l'infinie page blanche
— sans pouvoir retrouver les lieux du crime)

արուեստանքի մը օրագրէն

x

x

ԳՐ. ՀԱՄԲԱՐՋՈՒՄԵԱՆ

×

×

×

Fonds A.R.A.M

«ԸՆԹԵՐՑՈՂԻՆ ՄԱՏՁԵԼԻ»Ի ՓԱՂԱՓԱՐԸ ԵՒ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԻՆ ՄՏԱՀՈԳՈՒԹԻՒՆՆԵՐԸ ԱՐԴԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹԵԱՆ ՄԷՁ

Անցյալ շաբաթ, երբ գիտէի թէ բա-
նաստեղծութեան մասին պիտի գրէի այս
թիւի շաբաթը, սակայն չէի կրցած որոշել,
թէ, ճիշդ ի՞նչ պիտի ըլլար նիւթը եւ
թիւի մօտեցումս, պատահաբար խօ-
սեցայ վաթսուամեայ Հայրենակիցի մը
մօտ, որ մօտէն կը հետեւի մեր գրական-
եան, որ մօտէն կը հետեւի մեր մամուլին
նախնան, ինչպէս նաեւ մեր մամուլին
էջ մօտ մասին լոյս տեսած յօդուած -
ներուն: Անմիջապէս ինքզինքս ինքնա -
նկարագրութեան միջոցով գրեցի:

Գիտէ՞ք, ըսաւ ան, - դուք եւ ձեր ե-
րեստարդը գրականիցները ամէն առիթով
անտեղական կը հարուածէք, եւ այսպէս
կրցուած՝ արդիականը կը պաշտպանէք
եւ կը դուլէք: Ոչ Մուշեղ Իշխանին կը
հասնէր, ոչ ալ Համաստեղին, բայց Պը-
րոյանի քերթումները կամ Որբունի
գրածը ձեզի դեղարուեստական հաճոյք
է պատճառէ: Իսկ, երբ որ ինծի պէս
կը ըսէ, որ աւելի մատչելի գրականու-
թիւն մը պիտի ուզէիք, մեր վրայ ալ կը
բարձրակը, ըսելով որ Հայ ժողովուրդը
եւ մանաւնդ Հայ ընթերցողը յետա -
դիմաց է, աղէտ է, պահպանողական է,
ինչ եւրոպացի կամ Ամերիկացի ըն -
թերցողը իր արուեստագէտներէն մատ -
չելին ու պահպանողականը չի պահան -
ջը:

Բողոքեցի, ըսելով որ «մենք» ալ իշ -
խառնու համաստեղ կը կարդանք, սա -
կայն չենք հաւատար որ պահպանողա -
կանը եւ մատչելին նոյն բանն են:
Նիւթէն մի՞ չեղիք, - յանդիմանեց զիս:
Նստալու գիտէք, թէ ի՞նչ կ'ըսեմ: Դուք
Հայ ժողովուրդը կ'այսպէս իբր առ -
ջակերտ ու պահանջկոտ, եւ օտար ար-
դիական արուեստագէտներու դատ -
ւելով ընդունելութիւնը իբր պատմ մէջ -
նէ կը հանէք, ըսելով որ ուրիշ ազ -
գէր աւելի հանդուրժող են, քան մենք,
բայց ես չեմ հաւատար: Ամերիկացի բա-
նաստեղ մը ունիմ, որուն երբեմն կը հան-
գիւթով հանրային գրադարանին մէջ:
Մոլորաբար վէպ կը կարդայ, երբեմն
այնիսկ բանաստեղծութիւն, բայց հաս -
նելալի բաներ: Երբ ես աչքէ կ'անցնեմ,
կը տեսնեմ, որ իր կարդացած բաները
մատչելի են, զանոնք ես ալ կը հասկնամ

ը, որուն խորագիրն է կարծեմ «Դաժան
Գիշեր»:

Միտքս կառնեցաւ այդ պատմութեան
ներսին, օր մը, երբ անշարժացած էի
գործիքի մը մէջ կէս ժամ տեսողութեամբ
ստակողաբար:

Յանկարծ, ելեկտրականութիւնը նը -
աղեցաւ, յետոյ բոլորովին կասեցաւ:
Եւ թիւիլը յանձնարարեց չչարժիլ:
Մոլորի մէջ, այդ պահուն յիշեցի
պատմութեան, որուն մէջ ալ ճրագ մը
կար, որ մարեցաւ:

Սակայն կը ներկայանար ինքզինքը:
Ձեռք գրէր՝ սառած ոտքերով իր փոքր
սենեակը կը բարձրանայ մեր հերոսը ա-
րագ - արագ:

Բաւական խաժ է: Ճրագը վառած
պահուն, որ կտրած պատուհանէ մը փը-
լող հովին խկոյն կը մարի, սենեակին
էջ կ'աղաղ դադար մը կը նշմարէ:

Կը վախնայ: Ամէն ինչ թողնուլ դարձ -
նալ փողոց կ'ելլէ անձրկած: Ընկերներ -
բէն նոր է բաժնուած, եթէ վերադառնայ
անոնց մօտ, զինով պիտի կարծեն զինքը:
Ո՛չ: Իրաւ է թէ կարելի չէ ըմբռնել պա-
տահար: Լոյսի խաղ մըն էր արդեօք:
Դարձեալ սենեակը կը բարձրանայ: Ձէր
սկսած: Դադարը հոն է: Բան մը աւելի
պայլած, կ'որոշէ ընկերով մը երթալ,
հոն գիշերել ու յաջորդ առաւօտունան վե-
րապահել դադարի լուծումը:

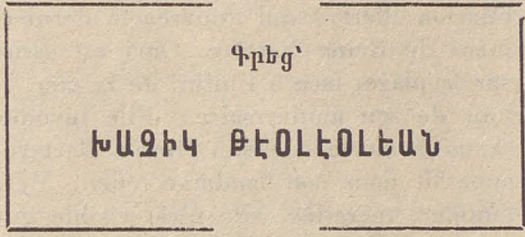
Երբ կը հասնի հեռաստան, սանդուխ -
ներուն վրայ կը հանդիպի ընկերովը, որ
անողոր նայուածքով եւ սարսաղեցեցիկ
նայով մը կը պատմէ, թէ անհասկնալի
բաներ են պատահած իրեն այդ գիշերը,
ու աչքերուն չէ հաւատացած երբ քիչ ա-
ռաւ դուռն է դեղեցիկ դադար մը իր սեն-
եակին ճիշդ մէջտեղը: Շքեղ բան մը: Ար-

թիւ գիտցած անգլերէնով, թէ եւ հայերէն
գրութեան ստացած հաճոյքս չեմ գտնեմ
հոն: Բայց, վստահ եմ որ անգլերէն գը -
րոյներ կան, որոնք մատչելի են եւ պահ-
պանողական ձեւով կը գրեն իրենց ուն -
կընդիրներուն հետ հաղորդակցելու հա -
մար:

Պատասխանեցի, թէ, այո՛, կան որոշ
գրադէտներ, որոնք կ'ըսեն թէ իրենք
այդ հաղորդակցութեան նպատակով կը
գրեն:

«Անոնց մասին գրեցէք, - ըսաւ բարե -
կամս: Մենք օտարամոլ ենք: Եթէ մեր
գրողները գիտեն, որ իսկական վարկ
ունեցող օտար գրադէտներ կան, որոնք
արդիականաւ չեն, դուք մերիններն ալ
միայն օտարները կ'ապկիւրով չեն գրադիր:
Ձուգեղի երկար վիճիլ՝ այս հարցին
չուրջ, որ ինքնին յօդուածի նիւթ է:

Մեր մէջ շատ մեծ է թիւը հա-



մոգութեան, որոնք կը հաւատան,
թէ մեր գրողները արդիա -
կան ձեւերով կը գրեն, իրենց օտարա-
մոլութեան պատճառաւ: Ուրիշ պատճառ
չեն կրնար երեւակայել նման արարքի
համար: Սակայն, այս խօսակցութիւնը
յիշեցուց ինծի, որ ես, իբր բաղադատ -
կան գրականութեան ուսուցիչ եւ «Միտք
եւ Արուեստ»-ի թղթակից՝ պարտականու-
թիւնը ունիմ օտարի մասին խօսելու: Ու-
րեմն, որոշեցի գրել խմբակի մը մասին,
որ տեսութիւններ ունէր «մատչելի»-ի եւ
«ընթերցող հասարակութեան» մասին:

×

Բայց, պէտք է սկսիլ Հայ Դրակա -
նութեամբ: Ներկայիս ունինք գրողներ,
մանաւնդ Պոլսոյ մէջ, որոնք ոչ միայն

ծաթ բանուածքներով:
Երկուքն ալ մահը կը տեսնեն այդ
պահուն:

Կ'որոշեն չեղանք սակայն, ու հակա -
ռակ իրենց երկչոտութեան, կ'ուզեն մօ-
տէն զննել դադարը:

Կը բանան՝ դադարը պարագայ է: Ար -
ժեքաւոր դադար մը եւս՝ կը խորհի առա-
ջինը, երբ բացիկ մը կը նշմարէ մէջը:
Իրենց ամենասիրելի ընկերներէն մին է
հեղինակը: Կ'աղբերսէ: Ներողութիւն կը
խնդրէ: Գիտէ թէ, ըրածը շատ ճաշ -
կաւոր վերաբերում մը պիտի չնկատուի:
Բայց, ի՞նչ ընէր, կ'որ ուրիշ ճար մը:
Ո՛չ: Սա է ինքզինքը: Մանկութեան դուռն
են ընտանեօք: Գիտէ, թէ իր միակ գոր -
ծը, միակ հարստութիւնը այս չքեղ դա-
դարները կը կազմեն: Ու բոլորն ալ պիտի
գրաւուէին այսօր իսկ, եթէ իր մտերիմ
ընկերներուն զրկելու դադարէր յը -
դացած չըլլար, զանոնք ուր - տար օր
գէթ պահելու ինքզինքով: Եւ կը պա -
հանէ: Կ'աղաւտեն ընկերը սնանկութեան ճի-
ւաններէն: Պաշտօնի՞ Ձէնով: Ի՞նչ լաւ
կը հաւատացնեն՝ դադարը մահ չի
նշանակիր:

×

Ամիսներ ետք, երբ ջերմութիւնս իջաւ,
թիւիցները զայն յօգնութեան վերադարձ -
ցին: Մանրէ մը տեղաւորուած էր գիւ -
րութեամբ, յօգնած մարմնոյ մէջ ըս -
ուեցաւ: Իրաւունք ալ ունէին, որովհե -
տեւ՝ յիսուներորորորդ եւ յիսուներե -
զերորդ տարիները եղան ամենադժուա -
րինները կեանքին:

ԳՐԻԳՈՐ ՀԱՄԱՐՁՈՒՄԵԱՆ
Փարիզ, Յունիս 1980

յօդուած, այլ՝ նաեւ բանաստեղծու -
թիւն կը գրեն՝ հաղորդակցութեան հար-
ցին մասին: Ձահարաւ եւ իրախոնի (ա -
մէնէն հանրածանօթ գրողները միայն,
բազմանդամ խմբակէ մը) գրած են քեր -
թուածներ, որոնց իմաստը մասամբ կա -
ռուցուած է «ինչպէ՞ս եւ որո՞ւն համար
գրել» հարցին շուրջ: Այդ հարցը չի կըր -
նար չմտահոգել գրողը, թէ եւ ան կըր -
նայ բացայայտ ձեւով եւ հանրօրէն չը -
հետապնդել նիւթը: Խրախոնի պատ -
րաստ է զայն հետապնդելու, քանի որ ի -
րեն նման բանաստեղծին համար գրելու
հարցը մանրատիպարն է ապրելու հար -
ցին: Համէթի պէս «Ինչե՞ր թէ չի՞նք»,
կամ ինչպէ՞ս ինչե՞ր հարց տալու պէտք
չի գգար իրախոնի: Կը հարցնէ «Ի՞նչ -
կը չինեմ, վասն ինչի՞», որո՞ւն համար»,-

ձամբու եզրին,
Արեւուն տակ
Նստեր եմ քալ կը տաշեմ:

ձամբան մեծ է
Փառքի երակ քաքախուն
Ուր կեանքը խօյ շառաչելով կը վազէ
...

Մեծ մամբայէն մարդիկ կ'անցնին
Կառքեր կ'անցնին սրարշաւ
Փայլատակաղ ապակիին կամ
Մ'քաւաթող ակնոցներուն ետեւէն
Ձեմ տեսներ զիս գոհունակ:

Ես միայնակ
Արեւուն տակ
Նստեր եմ քալ կը կռփեմ

Ոմանք կու գան կանգ կ'առնեն
Երկար - քարակ կը նային
Մէկ - երկու բառ կը խօսին
Յետոյ կ'առնեն կը փայլեն
...

Ոչ դուլ ունիմ ոչ դադար
Ոչ քուն ունիմ ոչ հանգիստ
Կարծես բանէ միայնակ
Ես կը բանիմ անոր դէմ:

Ձեռքիս մէջ մուրճ ու գրիչ
Քարին վրայ կը հնչեմ
Ժամացոյցի պէս վնիտ
...

Ու կը գարնեմ ես արագ
Աւելի շատ աւելի շուտ
Կը փառագրեմ կը հարքեմ
Բայց քէ ի՞նչ է չեմ գիտեր

Ի՞նչ կը շինեմ - արձան մ'արդեօք
Ապագայի սերունդներէն պաշտուած
Քանդակ մը նստի յայտի
Տանքանքան փայլաւոր
Խաչքա՛ր մը աւրք
Հայրենական աւանդներու
Կոթողուած

Թէ քալ մը պարզ
Քառակուսի սրբատաշ
ձամբու եզրին խոսերու մէջ
մոռցուած

ձամբու եզրին
Արեւուն տակ
Միամիտակ:

(Այս հատուածները «Քար» քերթումէն
են, գրի առնուած 1963ին եւ լոյս տե -
սած 1964ին, «Քար Կաթիլներ» հաւա -
քածոյին մէջ):

×

Ձեմ կրնար երեւակայել մէկը, որ
«մատչելի» եւ «պարզ» ածականներով
մերժէ որակել այս քերթումը: Ոճը
այդպէս է, սակայն շօշափուող հարցերէն
մէկը՝ ոչ: Քարկոյի մը չէ խօսողը, կամ
ոչ միայն քարաշ: Ձեռքին մէջ «Պոլսոյ»
ու «գրիչ» ունի, գրիչով «կոթող» կեր -
տելու մասին երազող մըն է, որ սակայն
գիտէ, թէ ընդհանրապէս իր ըրածին ան-
տարբեր են կեանքի ճամբու («Փառքի եւ
րակի») վրայ վազող մարդիկ, այսինքն՝
ընթերցող հասարակութիւնը: Քարաշ -
քանի մը տողէ ետք, սակայն, ինքզինքը
կը նկարագրէ իբրեւ «կարծես բանէ մ'հա -
լածական» եւ հակապայքարող: Յետոյ՝
իր անձ, որ չի գիտեր թէ ի՞նչ կը չի -
նէ, եւ որուն համար, - սակայն գիտէ քէ
կը շինեմ, ու երբ քերթումը կը վեր -
ջանայ «միամիտակ» բառով, ճշգրիտ է

ածականը, - ահա քերթումը, յաւիտ
դատուած հեղինակի միտք - արգանդէն,
միամիտակ՝ եթէ ընթերցողը չունի, բայց
քանդակուած իր «սրբատաշ» քերթումը:
Այլ խօսքով, իրախոնիի այս քեր -
թումը մատչելի բայց ոչ - պարզ մարմ -
նացումն է արուեստագէտին, - այս վայր -
կեանիս դոհ, միայնակ, ինքնավստահ,
յաջորդին՝ անորոշ, մտահոգ: Երկուքն
ալ ճշմարիտ հոգեվիճակներ են, թէ եւ
կրնան հակասական թուիլ:

Եթէ, իրախոնիի մտածումները մատ -
չելի կը թուին, անոր քերթումը բա -
նաստեղծական ենթահողը միայն վարժ
եւ լուրջ ընթերցողին համար մատչե -
լի է: Մեզի ժամանակակից քարկոյի քեր -
թոյի մտահոգութիւնները աւելի ազդու
են, եթէ տեսնենք բաղադատութիւններու
կարեւորութիւնը, Արեւմտահայ բանաս -
տեղծութեան ամէնէն ինքնավստահ բա -
նաստեղծներէն մէկուն՝ Վարուժանի
հետ: Անոր «Նէմէսիս» քերթումին մէջ,
օրինակ, ինքնավստահ արուեստագէտի
տիպարը արձանագործն է, որուն «Կը
քանդակեմ՝ մ' կը քանդակեմ՝» աւելի զօ -
րաւոր չեղտերով կ'արձագանգէ մեր գը -
րականութեան էջերուն մէջ, քան իր
բախունի քարկոյին խօսքը: Սակայն,
ինչո՞ւ ինքնավստահութեան այս տարբե -
րութիւնը: Վարուժան, իր արձանագոր -
ծին միջոցաւ կը հաստատէ որ կայ, գո -
յութիւն ունի արուեստագէտ - հասա -
րակութիւն կապ մը: Իր ստեղծած ար -
ուեստագէտի տիպարը խելագար ամբող -
ները ըմբոստութեան կը մղէ: Նմանա -
պէս, երբ Վարուժանեան բանաստեղծը
կը թամբէ թեւաւոր «Բեգաս»ը, գիտէ,
վստահ է որ բարձունքներէն բան մը պի -
տի բերէ ընկալելու պատրաստ ժողո -
ւորներին:-

Տես, աշխարհին գառամած փամփին
վրայ կոթողուն՝
Իր հերկերուն մէջ քափուր,
Սիրտս, որ հանձնարս կ'ապրի,
Կը սերմանեմ լիարուս:
Ինչ որ արեւն ինձ կու տայ
Ձայն կու տայ միտքս մարդուն:

Տե՛ս, աստղերու ժայտներ եւ հուր
վարդեր անքատաւ
Կը տեղաւ
Որդիներուն մէջ կաւի:
Կը տարածեմ երկրիս վրայ
Արշալոյսի ծիրանին
...
Կ'երգեմ արեգիւմ
Ազատութիւնը մարդուն
Եւ գիտութիւնն Աստուծոյ:

Ընդգծեմ, որ այս տողերէն բացակայ
է ընկալող - ընթերցողի չգոյութեան
տաքնապը, սակայն այդ չի նշանակեր որ
թաղուն ձեւով ներկայ չէ: Կարելի է կա -
տարել վերլուծում մը, որ նոյնիսկ այս
տողերու մէջ կը գտնէ կասկած եւ մը -
տահոգութիւն: Սակայն, կենսականը սա
է, - քառուն են նման մտահոգութիւններ,
մինչ բացայայտ է ինքնավստահութիւ -
նը:

Միայն Ա ս տ ու ա ծ կրնայ մար -
դուն մասին մտածել իբր «կ աւ լ ի
ո Ր դ ի »: Ա ս տ ու ա ծ եւ վա -
րուժանեան բանաստեղծը: Ընկալելու ըն -
դունակ է այդ ընթերցող - մարդու տի -
պարը, եւ ուրեմն հսկայ ինքնավստա -
հոգութիւն մը ունի բանաստեղծը, գիտէ
(կամ կը ձեւացնէ գիտնալ) որ իր ըսե -
լիքը կարեւոր է, որ ինք ունի զայն լաւ
ըսելու հանձնար, եւ որ իրեն մօտիկ ը -
նողներ կան, պիտի ըլլան, իսկ եթէ չըլ -
լան, ի՞նչ պիտի ստեղծէ զանոնք իր ու -
զած կերպով, ինչպէս Աստուած ստեղ -
ծեց «կաւի որդի»ն:

Խրախոնիի քարկոյի - քերթողը հա -
մեստ ժառանգորդն է նման արուեստա -
գէտներու, որ կ'աշխատի Վարուժանեան
քիչ մը չափազանցուած ինքնավստահու -
թեան շուրջ մէջ: Խրախոնի եւ անոր
ժամանակակից ամէն բանաստեղծ կ'ապ -
րի անորոշութեան տագնապ մը:

Գրութեան արարքի հետ կապ ունեցող
ամէն ինչ անորոշ է, - ոչ միայն գրող -
ընթերցող կապը, այլ նաեւ լեզու - իրա -
կանութիւն կապն ալ:

Նման միջոցորդ մէջ երկու տեսակի
հակադրեցողութիւն կարելի է անորոշու -
թեան հանդէպ, - (1) Անորոշութեան բար -
ձրազարակ հերքում, որ կը մերժէ բա -
նաստեղծի գիտակցութեան կամ գոնէ
ենթադրականութեան ծանօթ մտահո -



գուլիաններ, եւ ուրեմն կ'արտադրէ կեղծ ինքնավստահութեան երանգը, զոր կը գտնենք, օրինակ՝ Չարեհ Մեղեմեանի թերթումներուն մէջ։

Ու եթէ տխուր է երգս իմ՝ Տխրութիւնս՝ լուրջիւնն է խոսակիս՝ Ուրկէ քիթեղնիկներ քոսմ...
Ու եթէ մաշկ է երգս իմ՝ Մաշկս՝ խաւարն է ռաբիւնի,
Ուրկէ մարգարիտներ ծաղկեցան։
(«Լեռներ Վիհերու Մէջ»)

Հոս կայ խաւարի եւ կամակոր մեր-
ժում մը, որ անհիմն լաւատեսութիւն է,
հարցի պարզացումն է՝ պատկերներով
զարդարում։ Վատագուորի նման մեր-
ժումը՝ հակադրութեան ա՛յն տեսակն
է, զոր կը նախընտրեն Հայ թէ օտար ըն-
թերցողներու մեծամասնութիւնը։ Սա -
կայն, ըստ իս՝ նախընտրելին չէ։

(2) Կայ մօտեցումի ուրիշ կարելիու-
թիւն մը, որ կ'ընդունի անորոշութիւն-
ներն ու անոնց պատճառած մտահոգու-
թիւնները, եւ անոնցմով կը փորձէ ըս-
տեղծել գիտակից արուեստ մը, ու ա-
նոնց շուրջ՝ գրականութեան գիտակից
տեսութիւն։

1950էն 1960, Անգլիոյ մէջ գործեց ու
ստեղծագործեց «Տը Մուլմըն» այ -
սինքն՝ «Շարժում» կոչուող խմբակ մը,
որուն ամէնէն ծանօթ անդամներն էին,
ու կը մնան՝ Ֆրիդի Լարքին, Բիլկլի
Էյմիս, Տանըլտ Տէյլի, Տ. Ճ. Էնրայթ,
Թոյ կան եւ Ճոն Ուէյն (ո՛չ, Բաուպոյ դե-
րասանը չէ...)։

Կ'ուզեմ նկարագրել անոնց անորոշու-
թիւններն ու վճռակամութիւնները,
ցոյց տալու համար, թէ ինչպէ՞ս օտար,
հին, հարուստ եւ «հանգիստ» մշակոյթ -
հասարակութեան մը արուեստագէտներն
ալ կը զգան «արդիականի» դժուարու-
թիւնները ու կը հակադրեն անոր։

×

«Շարժում»ի բանաստեղծները կը հա-
ստանն կարեւորութիւնը բանաստեղծ -
ընթերցող կապին։ Կը մէջըրեն, օրի -
նակ, Ռոմանթիք (անգլիացի) մեծ բա -
նաստեղծը, ձօն Բիք, որ գրած է,
«Հանրութիւնը չու՞ք մը անգամ չէ իմ
մտքիս մէջ, երբ կը գրեմ», եւ կը հա-
մարձակին ըսել, «սխալ էր Բիքի որ -
դեպքած մտածելակերպը»։ Շարժումի
բանաստեղծները կը գրեն խօսակցական
նմանող գրական լեզու մը. օրինակ՝ յա-
ճախ իրենց թերթումներուն մէջ կը
գտնուին բառեր եւ արտայայտութիւններ
(«անշուշտ», անկասկած, կարծեմ, կ'ե -
րեւի թէ, յստակօրէն, դժբախտաբար»),
որոնց խօսակցական ու վիճարանական
բառամբերը մէջ կը հանդիպին սո -
վորաբար եւ ո՛չ բանաստեղծականին։

«Շարժում»ի բանաստեղծները կ'ուզեն
որ իրենց բանաստեղծութիւնը օգտակար
ըլլայ ընթերցողին, թէ՛ անձին, թէ՛ հա-
սարակութեան, թէ՛ «օգտակար»ի հաս-
կացողութիւնը քաղաքական բնոյթ չունի
սովորաբար։ Տանըլտ Տէյլի կը գրէ,
«Բանաստեղծը պէտք է փորձէ իր ոգե-
ւորութիւնը փոխանցել ընթերցողին,
բարձրացնելով անոր ոգին»։ Բարոյախօ-
սական հին բոլոր մը կայ նման տեսական
հաստատումի մէջ. կայ նաեւ որոշ տար-
տաւորութիւն մը, «ոգին բարձրացնել»ը
ոչ քաղաքական բնոյթ ունի, ոչ ալ պար-
զապէս զուարճանքի նպատակ։ Կը մնայ
անորոշ, կարծես բանաստեղծութիւնը,
հանքային շուրի պէս, բուսիչ յատկու-
թիւններ ունի մարդկային օրկանիզմին
համար։ Բաղդատեցէք այս տողերը
թուրք բանաստեղծ Նազիմ Հիքմէթի մէջ
հաստատումին հետ. «մեր կողմի մար -
դիկը պէտք է կարենան մեզ կարգաւ,
մենք՝ իրենց գրողները (...պէտք է ըլ -
լանք... եւ անոնք պէտք է կարենան...)»
Իրենց կեանքի իւրաքանչիւր հանգրուա-
նին պատասխանը գտնել արուեստի տե-
սակէտէն (...): Երբ կը սիրեն, օրի -
նակ, եւ երբ պահանջը կը զգան սիրոյ
բանաստեղծութիւններ կարգաւ, երբ
կը կուրին եւ պայքարի բանաստեղծու-
թիւն կ'ուզեն կարգաւ, երբ պարտուած
են եւ պահանջը կը զգան յոյսի բա -
նաստեղծութիւններ կարգաւ, երբ յաղ-
թական են եւ կ'ուզեն ցնծութեան թեր-

թուածներ կարգաւ...»։ (Մէջըրումը՝
Պ. Թերգեանի «Մօտեցումի Այլ Փորձ մը
Սփիւռքահայ Արուեստի եւ Մշակոյթի
Նկատմամբ», յօդուածէն, «Յառաջ -
Միտք եւ Արուեստ», 6 Յունուար, 1980,
էջ 2)։

«Մենք՝ իրենց գրողները»։ Ընդգծումը
իմ է, սակայն զգացումը իր ժողովուր-
դին հետ պայքարիլ ուզող թուրք բանաս-
տեղծի մը քաղաքական բնոյթ ունեցող
մտածումն է։ Սխալ պիտի ըլլար են -
թաղել որ «ժողովուրդ» բառը... ա -
մէն թուրք կ'ենթադրէ։ Հիքմէթ կը գը-
րէ. «Մեր կողմի մարդիկը պէտք է կա-
րենան մեզ կարգաւ»։ Այսինքն, չուզեր
գրել քաղքենի թուրքին սիրերը, կամ
Հայ եւ Բիւրա ջարդող թուրքին «պայ-
քարի բանաստեղծութիւն»ը։ Ինքնավստ -
ահ է Հիքմէթ, գրող - ընթերցող կա -
պի մասին, որովհետեւ արդէն սահմա -
նած է իր ընթերցողներու տեսակը, թի-
ւը, համոզումներն ու որակը, եւ այդ
սահմանումով սահմանափակած է անոնց
քանակը, մանաւանդ թրքական տուեալ -
ներու շրջագիծին մէջ։

Ուրեմն, երբ Անգլիացի Տէյլի կը խօ-
սի իր ընթերցողին իր «ոգեւորութիւնը
փոխանցելու» մասին, երբ Վարուժան
կը խօսի իր «հանձարը իր երկ-
րին վրայ լի աբուսին սեր-
մանելու մասին, կ'ամ Հիքմէթ՝ ժո-
ղովուրդին ձովն ի վեր պայքարելու մա-
սին, նման հաստատումներով անոնք գը-
րող - ընթերցող կապի հարցը չեն լու -
ծեր։ Կը մերժեն (ինչպէս պիտի մերժէի
ես ալ՝ իբր անձ, քննադատ ու լրագրող)
որ գրող - ընթերցող կապ պէտք է գո-
յութիւն ունենայ) սակայն այդ մեր -
ժումով իսկ կը բանան հարցականներու
մեծ ծրարը, ո՞վ է ընթերցողը, ի՞նչ
իրաւունք ունի պահանջելու «իր» գրո -
ղէն։ Դրամատիքութեան պահանջը եւ
սպասումը հասկացողութիւններն են, ո-
րոնք պէտք է բնորոշեն գրող - ընթեր-
ցող կապի բնոյթը, թէ կան ուրիշներ,
Մարքսականը ու անկէ անդին... Այս
հարցերը հատորներու կը կարօտին։ Ես
կ'ուզեմ սեւեռել «Շարժում»ին վրայ, ո-
րովհետեւ կը յիշեմ հայրենակիցիս պա-
հանջը, գրել արդի եւ օտար գրողներու
մասին, որոնք արդիապաշտ չեն, բա -
ռին ամէնօրեայ իմաստով գոնէ, եւ ո -
րոնք գործի կը լծուին, ընդունելով
«մատչելի» որոշ բնորոշում մը, ըն -
դունելով նաեւ գրող - ընթերցող կա -
պի կարեւորութիւնը։

×

«Շարժում»ի ամէնէն լաւ գրողը, իմ
(եւ որոշ անգլիացի քննադատներու) կար-
ծիքով Ֆրիդի Լարքինն է, որ իր թեր-
թումներէն մէկուն մէջ կ'ըսէ, թէ ինք
կը գրէ՝

պահպանելու համար տեսածս,
փրկելու համար մտածածս...
թէ՛ իմի համար
թէ՛ ուրիշներուն։

Հոս, արդէն կը տեսնենք թէ պարզ
«համեստութեան» հարց չի կրնար ըլ -
լալ։ Լարքի կը հաւատայ որ իր զգա -
ցածը, տեսածը, մտածածը կ'արժէ գը -
րութեամբ փոխանցել՝ ուրիշներու։ Գո-
նէ կը յուսայ որ այդպէս է։ Ուրիշներ ա-
ւելի ընդգծուած հարցականով կը մօ-
տենան գործին։ Բիլկլի Էյմիս կը գրէ,
«Երբ կը տեսնեմ որ նոր թերթում մը
կը գործի իմ մէջէս, հարց կու տամ,
այս գաղափարը ինձմէ գտա՞մ է կը
հետաքրքրէ՞։ Եթէ պատասխանը ո՛չ է՝
կը փորձեմ մոռնալ այդ տողերը»։ Էյ-
միս կը հաւատայ գրելու ամբողջական
անպատասխանատուութեան, բայց կը
հաստատէ, կը հաւատայ, որ գործը հը -
րատարակելի՝ կը նշանակէ ընթերցող
փնտռել, եւ ուրեմն, պէտք է ընթեր -
ցողի մասին ալ մտածել։ Կ'արժէ նը -
շել, որ ան գրած է «կը փորձեմ մոռնալ
այդ տողերը», որոնք կրնան ուրիշները
չհետաքրքրել։ Այդ «կը փորձեմ»ը շատ
կարեւոր է։ Կը նշանակէ, որ եթէ փոր-
ձէ ու ձախողի, կը գրէ եւ կը հրա -
տարակէ «կասկածելի» տողերը, որով -
հետեւ, ի վերջոյ բանաստեղծը իր տա-
ղանդին ու բնագրին վրայ վստահութիւն
պէտք է ունենայ։

Այլ խօսքով, «Շարժում»ի անդամներու

THÉÂTRE

«ouverture sur mer»

de Reine Bartève

Գեղ կը կանչեմ
Ո՛վ բացակայ մայր
Ներկայ կեանքս ես
Հովի շնչում անցնող ամպ
Արեւի լոյս ծաղկող ծառ։

Ներկայ կեանքս ես
Դժբիւ վրայ անձրեւ
Մօր փրփուր իմ սլացնող
Եւ յափշտակող
Կեանքի անհունութեան մէջ։

Ինձ կը կանչես
Ո՛վ բացակայ մայր.
Ներկայ կեանքս եմ
Արցունք, ծիծաղ եւ տառապանք
Սիրոյ մէջ քեզ սլացնող
Դեպի կեանքի անհունութեան։

C'est cette chanson d'Ouri Verker (Marion Bierry) qui «ouvre» la dernière pièce de Reine Bartève. Ouri est assise sur la plage, face à l'infini de la mer, le jour de son anniversaire. Elle invoque sa mère morte. Celle-ci (Reine Bartève) apparaît dans son landau-cercueil. Mère fantôme, mère-fée, elle n'est visible que pour sa fille. Adrien Ferrié (Julian Ne-gulesco), l'homme aimé par Ouri, entend mais ne voit pas la mère. Echappé d'un asile psychiatrique, poursuivi par la po-lice, peut-être est-il trop muré dans son désespoir et son désir de la mort.

Reine Bartève sonde les liens affec-tifs entre mère et fille. Ouri porte sa mère dans ses bras, elle la porte au creux d'elle-même. Elles se mêlent l'une à l'autre. Don de soi total de la mère, amour «dévorant» dont la fille ne peut se passer mais qui parfois la fait hurler

tant il peut être «écrasant». Tendresse et déchirures.

Mère et fille partagent un pouvoir: celui d'apaiser et de sauver. Pouvoir spécifiquement féminin, semble-t-il, puis-que c'est seulement lorsqu'Adrien ac-cepte de se déguiser en femme et d'entrer dans la peau de son personnage - afin d'échapper aux policiers - qu'il est ca-pable, lui aussi, d'inspirer et de trans-figurer Paul Lafame (Fred Personne), un chômeur fou de musique qui donne en-fin naissance à l'ouverture de son opéra dans un éclatement bouleversant de tout son être.

En portant à la scène l'amour intense entre une mère Arménienne et sa fille, Reine Bartève laisse également entendre qu'dans le monde d'aujourd'hui où ceux qui se sentent désorientés sont nombreux, la femme peut avoir une influence sa-lutaire.

En nous faisant basculer dans son uni-vers poétique et fantastique, l'auteur nous entraîne dans sa «descente» vers ses souvenirs, ses fantasmes, son «intérieur» le plus profond. Ouverture sur la mort - ouverture sur la vie.

Les pièces de Reine Bartève ne se ra-content pas, que ce soit «L'Arménienne» (1976), «Le Pavillon Baltazar» (1978), ou aujourd'hui «Overture Sur Mer». Il faut les sentir, les respirer, les écouter. Oui, il faut être à l'écoute de Reine Bartève, magicienne de l'écriture et du verbe.

ANGELE KAPOIAN-KOUMJIAN

Théâtre de Poche-Montparnesse,
20. h. 30 (sauf Dimanche)

տեսութիւնը այնքան ալ պարզ եւ դի-
րամատիք չէ։ Այո՛, կը գրեն՝ ընթեր-
ցողի մասին ալ մտածելով, բայց ա -
ռանց իրենց ինքնավստահութիւնը կոր -
սնցնելու, եւ եթէ երկուքը բացարձակ
հակառակութեան առիթ տան, անոնք կը
վստահին իրենց իրենց, եւ ո՛չ ընթեր-
ցողին, որ արդէն տարտամ, անորոշ բը-
նոյթ ունեցող բան մըն է, յստակօրէն
բնորոշուող հաւաքականութիւն մը չէ։

Ընթերցող հաւաքականութեան բնոյ -
թը շատ կը մտահոգէ «Շարժում»ի գը-
րողները։ Տէյլի կը գրէ, որ ինք կը նա-
խանձի 18րդ դարու անգլիացի բանաս -
տեղծներուն, որովհետեւ անոնք շատ
յստակօրէն կը ձանձնային իրենց ընթեր-
ցողները, գիտէին թէ անոնք կարդացած
էին նոյն գրքերը (Աւետարան, Շէյ -
քսպիր) եւ կը բաժնէին որոշ կաղապա-
րատիպ կարծիքներ։ Բանաստեղծը գիտէր
թէ ի՞նչ պէտք էր ընել՝ եթէ ուզէր որ -
դեպքիլ յարձակողական ընթացք, եւ
կամ՝ եթէ ուզէր ընտրել հանդիսական -
տար ու պահպանողական դիրք։ «Ռո -
մանթիքներու (19րդ) դարէն ի վեր, - կը
գրէ Տէյլի, - անգլիացի բանաստեղծը չէ
կրցած բնորոշել իր ունկնդիրները, նը -
ման ճշգրտութեամբ»։

Իմ կարծիքով, 1915էն ի վեր չկայ
Սփիւռքեան բանաստեղծ, որ կրցած է
բնորոշել Սփիւռքահայ ընթերցող հա -
ւաքականութիւնը։ Այո՛, անկասկած կա -
րելի է գրել ընդհանրացած քաղքենի
մտայնութեան մը համար, որ քիչ կամ
շատ համաշխարհային է, բայց քանի որ
այդ աւելի լրագրողին գործն է, քան ար-
ուեստագէտին՝ դժուար է Սփիւռքահայ
գրողին վիճակը, նոյնիսկ երբ ուզէ կապ
մը պահել իր ընթերցողներուն հետ։

Հետաքրքրական է որ «Շարժում»ի բա-
նաստեղծները կը չեւտեն ընթերցող հա-
ւաքականութեան կարեւորութիւնը, բայց
չեն վստահիր շատ ժողովրդականութիւն
չհաղորդել։ Տ. Ճ. Էնրայթ կը գրէ. «Բանաս-
տեղծը պէտք է սկսի մտահոգուել, եթէ
վերադարձի մը ծախած սովորական վէ -
պին կէսը ծախէ՝ իր բանաստեղծութիւն-
ներու հաւաքածոյէն»։ Էյմիս, կը կրկնէ,
որ միայն «բարեկամներու շրջանակի» մը
համար կարելի է գրել, որոնք արդէն կը
բաժնեն որոշ ուսում եւ հասկացողու-
թիւն։ Անոնք են «մեր կողմի մարդիկը»,
արուեստի (ոչ - քաղաքական) մասին ո-
րոշ համոզումներ բաժնող շրջանակ մը։

Ուրեմն, կրնանք ըսել, որ «Շարժում»ի
գրողները կը մերժեն երկու բեւեռները
եւ կը ստեղծեն երրորդ կարելիութիւն
մը։ Կը մերժեն Բիքի եւ արդիապաշտու-
թեան տեսական բացարձակապաշտ հա-
մոզումը («Հանրութիւնը չու՞ք մը անգամ
չէ մտքիս մէջ, երբ կը գրեմ»), կը մեր-
ժեն նաեւ չուկայական, - «ժողովուրդի»
համար պէտք է պարզ եւ մատչելի բա-
ներ գրել, ուր ժողովուրդը միշտ դասա-
կարգ մըն է, որուն դասակարգային շա-
հերը կը պահանջեն կարգաւստեղծու-
թիւնը։ Կը կրկնուի նաեւ, որ «Շարժում»ի
գրողները հաղորդակցութեան պայքար
չեն, գրողին ու երեւակաւուած ընթերցողին
միջեւ, ուր ընթերցողը կը բաժնէ որոշ
փոքրամասնական համոզումներ, եւ ուր
վերջին խօսքը գրողինն է։

ԽԱՍԻԿ ԹԵՂԵՂԵԱՆ

16 Յունիս, 1980



ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ

ՕՐԱԹԵՐԹ

ՀԻՄՆԱԴԻՐ՝ ՇԱԽԱՐՉ ՄԻՍԱԿԻԱՆ

Fondateur : SCHAVARCH MISSAKIAN

HARATCH

LE SEUL QUOTIDIEN ARMÉNIEN EN EUROPE OCCIDENTALE
83, RUE D'HAUTEVILLE, 75010 PARIS
Directrice : ARPIK MISSAKIAN

Tél. : 770-86-60 — C.C.P. Paris 15069-82 E
Fondé en 1925 — 51027317 A R.C. PARIS

ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ

Ֆրանսիա : Տար. 300 \$ - Վեցամսեայ : 160 \$
Արևմտահայաստան : Տար. 350 \$ - Հասց : 2 \$

LE NUMERO 2 F.

56° 8ԱՄԻ — ԹԻԻ 14.726

56° ANNÉE — No 14.726

ICOM 1980 - EXTRAITS

ԻՔՈՄ 1980 - ՀԱՏՈՒԱԾՆԵՐ

ԻՐԱԽՈՒՆՔԸ «ԶԱԽՈՂԵԼՈՒ»

ՊԵՏՐՈՍ ԹԵՐԶԵԱՆ

ԻՔՈՄ-ի Գ. Սեմինյանը տեղի ունեցած իրադարձությունները 11-ին 13, էջա - Ան - Փրոֆանտի անվան համալսարանի սրահներում մեկն : «Յա - ռա», թղթակցությունները մը անդրադարձա - նա անոր աշխատանքներուն՝ Յուլիա Սեմին : «Միտք եւ Արուեստ»-ի այս թիւը չէր ձգտի, անցեալ տարուան նման, ըն - ինքզին հրամաններ փունջ մը հատուած - ներ ու ամփոփումներ՝ ԻՔՈՄ-ի այս անդիպումին ընթացքին ներկայացուած թղթակցումներէն :

X

ԻՔՈՄ-ի Գ. Հաւաքողը կը թուի որոշ անվանաբանութիւն յառաջացուցած ըլ - լալ կարգ մը մասնակիցներու մօտ : Ու - լանց համար կազմակերպութեան պա - ռան էր այս յուսարարութեան տուն - ընտր պատճառը : Ուրիշներ մեղադրե - լին, թէ ներկայացուած գեղարուեստները չէին համապատասխաններ նախա - ղիկայ յայտարարուած նիւթերուն : Եղան - ան առարկողներ, թէ մասնակցողնե - ի միջեւ հաղորդակցութիւնը չհասա - լիկալիկ խորացումին, եւայլն : Գիտողութիւններու այս շարքը կարելի չէր անհաշիւ տակաւին, ու բոլոր ըսուած - ներն ալ ձեռք են հաւանաբար, առա - ղիկ կամ նուազ չափով : Մնաց որ, նոյն անգամ կարելի էր ըսել տարի մը առաջ - լալ, ԻՔՈՄ-ի Բ. Սեմինյանի աւարտին : Ինչո՞ւ ուրեմն ընդունելին՝ 1979ի Ապրիլի 1-ին, անընդունելի կը նկա - ղուի ա՛յժմ, տարի մը ետք : Պատճառը անհաշիւ է : մեքենայական տրամախո - լութիւն մը պիտի պահանջէր, որ այս անգամը հանգիստումը՝ համադրուի ա - ղիկ մը ընծայէր, մինչ համադրում տե - լի լուծեցաւ : Ընդհանրապէս : Աւելի քան անգամ անկարելի էին մտածողութիւննե - ի տարբերութիւնները - ու ներկաներուն անհամապատասխան հակասութիւնները վե - ռաւալու տեղ՝ սրեցան, շեշտաւորուե - լան :

Բայց միթէ՞ այս «ձախողութեան» մէջ չէր չէր փնտռել նոյնիքն յաջողութիւ - լի ԻՔՈՄ-ի : Զրի յարակարծութիւն մը էր : ԻՔՈՄ-ը, ի վերջոյ փոքրամաս - լութիւններու տեղն է : Փոքրամասնու - լութիւն մնալ՝ կը նշանակէ ձեռով մը «ձա - խողութեան» ըլլալ : Ու գերազույց «ձախո - լութիւն»-ի փոքրամասնութեան մը մէջ փոքրամասնութիւն ըլլալն է անշուշտ : Ինչ, այս է պարզապէս, վերջին անգամը, ԻՔՈՄ-ի աշխատանքներուն անհանգիստներուն ջանքախնայ... մեծա - լանութեան (ներեցէ՛ք այս բառին) : Ու թէ մասի վրայ կը համընկնայ այն «յա - ռա», եկեղեցական, կամ ինչ - ինչ միւր - լանց մէջ «պատասխանատու» դերքե - ռա հասած մարդիկ - որոնք մասնակցած - լալ ԻՔՈՄ-ի սեմինարներուն, պատահա - լանութեան արդիւնք չէ այդ : Միատար - լութիւնները, միասնականութիւնները ու յայտնաբերելի «համադրումները» մեծա - լանական խմբաւորումներու յատուկ յաջողութիւններ» չեն միթէ :

ԻՔՈՄ-ը միակ տեղն է, ուր մենք՝ «ձախո - լութիւն»-ի նմանք տարին անգամ մը հան - լալ իրարու ու վայելել տարբեր ըլլա - լան անհատները : ԻՔՈՄ-ի տարբեր, ամէն - լան տարբեր չէ նման վայելք մը : Ինչպէս տակաւին, լիբանահայ օրաթեր - թի մը մէջ լոյս տեսաւ յատկանշանական թղթակցում մը «Կարծիքի Ազատութիւնը և

Հայ Հրապարակագիրը» խորագրով : Ո՛չ գրողին անունը կարեւոր է հոս, ո՛չ ալ՝ թերթինը : Անոնք կրնան պատկանիլ ըս - փութեան հայ որեւէ քաղաքական կամ կը - րօնական իշխանութեան մը, ու ողբեր - գութիւնը հոն է արդէն :

Մի ոմն յօդուածագիրը, ուրեմն, ցաւ յայտնելէ ետք, թէ որոշ աղակներ «կ'ա - դաւորեն հայ մամուլի դիմագիծը», կ'ա - ռաջողէ «յատկացնել, թէ ո՛ւր կը սահմանուի թերթի մը կամ յօդուածա - դրի մը կարծիքի ազատութիւնը, հայ ի - րականութեան մէջ» : Ու այս «սահմա - նումը» կը կատարէ բառին ստուգաբանա - կան իմաստով, վեց «սահմաններ» դը - ծելով՝ որոնց մէջ պէտք է մնայ, ըստ ի - րեն՝ կարծիքի «ազատութիւնը» :

ա. — «Անտեղի հարցեր կ'արծարծեն բո - լոր այն յօդուածագիրները, որոնք կը դար - զացնեն ապագաղաքական ուղղութիւնը, կը փորձեն պատկերել Հայութեան միւր - լութիւնը, կասկած կը սերմանեն անոր կազմակերպ կեանքին հանդէպ (...)» :

բ. — «Կարծիքի ազատութիւնը կը վեր - ջանայ հոն, ուր կը սկսի անոր շահա - դրծումը Թուրքիոյ կողմէ» :

գ. — «Կարծիքի ազատութիւնը չենթա - դրեք ազմկարար եւ ձրի բարոյշութիւն, անձանթ կողմերու բերում» :

դ. — «Կարծիքը յարգելի կ'ըլլայ այն ա - տեն, երբ քաջ կերպով, լրիւ եւ յստակ փոխանցէ իր դաւանած ճշմարտութիւ - նը» :

ե. — «Կարծիքի ազատութիւնը պէտք է կանգ առնէ, երբ կը բարի մեր կու - սակցութեան եւ մեր մամուլին կարգ մը բարոյական հասկացողութիւններուն» :

զ. — «Կարծիքի ազատութիւնը կը սկսի խնդրոյ առարկայ դառնալ, երբ ծայր կու տայ անուղղակի վնասի, երբ կ'առթէ կասկած առանց յստակ դիւրեւորման, երբ կը մթաքնէ Հայութեան բարոյական, դադափարական, քաղաքական դիմագի - ծը (...)» :

Առանց անդադառնալու, յօդուածա - գիրը մեծ ծառայութիւն մը մատուցած է : Իր խոստովանանքը այնքան յստակ է ու անմեղ, որ այլեւս երկար - բարակ վերլուծումներու պէտք չկայ ցոյց տալու համար, թէ ի՞նչ տեսակի վերակացունե - րու ձեռքը ինկած է սա գաղափար «Կար - ծիքի ազատութիւնը» Սփիւռքի մէջ : Եթէ այս «սահմաններէն» մէկը միայն (օրի - նակ՝ Ե. Կէտը...) միւս «կողմին» պատկա - նող յօդուածագիր մը թուած ըլլար, մեր սիրելի մի՛ ոմնը փայլակի արագութեամբ անոր գլխուն պիտի տեղացնէր «բըռ - նատէր»-ի, «ամբողջատէր»-ի ու ասոնց նը - ման ալ պէտքէս անականներ :

Իրականութեան մէջ, սակայն, «միւս կողմ» չկայ Սփիւռքի մէջ : Համակարգի բոլոր անգամներն ալ նոյն կողմին են ու դիրքը կ'ամբողջացնեն : Անոնց սահ - մանեալ ազատութեան շնչահեղձ եղած Միտքը՝ կորսնցուցած է ստեղծագործա - կան նուազագոյն ջիղն իսկ : «Յաջողու - լութիւնը» ամբողջական է, քանի անապատ է այլեւս ամէն տեղ :

Բայց այս անապատին մէջ ուղատիւներ կան (տակաւին) : Շատ չեն : Քանի մը հատ են անոնք : «Սահմաններէն» դուրս ապրող, «չգոյցուած» մարդիկ դիրքը կը գտնեն երբեմն, նման տեղեր ու բարձրա - ձայն կը պահանջեն իրաւունքը՝ «ձախո - լութիւն» :

presque rien :

RENCONTRE

DE LA FEMME-MIROIR ET DE LA FEMME-FILLE

SETA KAPOIAN

La route principale et le chemin for - maient un angle aigu. C'était la première maison : nichée dans l'angle, d'un rose délavé, elle était offerte au chemin. D'ailleurs, elle faisait du genre en mont - rant d'emblée son flanc gauche avant de dévoiler sa façade : vue latérale que la passante prenait, volait à la maison. Totalelement exposée, lui aurait-il fallu un bout de jardin ou une barrière pour qu'elle fût moins nue, moins fragile ?

La fille humait les champs, à moitié présente à sa promenade. Sans vraiment voir le bloc de pierre délavée, assorti de fenêtres, elle en recevait plutôt la vue. Quand même... «Première maison, vue en biais, comment te gardes-tu?» En s'ap - prochant, sa propre image la frappa en plein corps, d'un jet. «Deviens pierre, fille!». Alors, le double inconnu de la brune la questionna avec véhémence. Ah ! pas si vulnérable que cela, la maison ; elle en avait, des ressources de défense. «Pétrifie-toi». Le reflet était une femme altière et grave, au contour net et loin - tain et la fille sur le chemin, humble et douce, mal définie, perdue. Le regard noyé dans la presque identique, la fille vérifia encore une fois qu'elle était au - delà de l'hybride : elle était constituée d'éclats juxtaposés.

Debout, devant le côté de la maison, le cinéma intérieur se déclencha dans la tête immobile et le corps quasi chance - lant. D'abord, l'enfance confuse et triste, sur-protégée, liquéfiée dans la vie, d'une famille de survivants aux massacres, et aussi la solitude, la peur, le manque de confiance en soi, la résignation, la cul - pabilisation qu'elle traînait depuis lors et qui se manifestaient sur son visage des jours défaits. Ensuite, l'adolescence faite de révolte contenue qui se tradui - sait en manque d'audace, tout ceci pour en arriver au pire, la conjugalité.

Epuisement et harrassement, parrdoxa - lement créés par l'indolence, l'avaient conduite au moisissement. Encore et en - core, l'obsession de la terre perdue trans - figurée en langue-polder, gagnée sur l'i - nexistence humide.

Super pied-de-nez à l'injustice ! Le diasporique et le féminin s'unissaient et la fille savait depuis longtemps qu'elle était le lieu commun de ces deux mondes - là, les deux seuls où la parole est coupée et se réduit à un cri blanc.

Agacée par ses morceaux de vie incom - patibles les uns avec les autres, elle les avait soigneusement enfermés dans une outre (clin d'œil à Eole!).

Immuable, elle souriait d'amu - sement en pensant que, dans l'outre, l'a - moureuse, amante de livres houspillait

l'employée, que l'Arménienne faisait semblant de ne pas voir l'occidentale, que la mère ignorait la solitaire.

En elle, des rêves manqués tournoy - aient autour de l'errance. Pauvres pe - tits ! Ils étaient quotidiennement mas - sacrés par l'AZERTYUIOP. Ce débris-là, elle n'avait pu l'emprisonner dans l'outre car tout menaçant qu'il était, il lui pro - curait toit et pain. Enfin, il ne fallait pas dramatiser ; parfois, elle dominait l'AZERTYUIOP et se haussait jusqu'au presque rien.

«Suis-je digne du double encerclé de champs et de ciel?» Le miroir était é - galement fenêtre et, par cela même, il était ouverture sur l'extérieur et pas seulement reflet. On se tromperait lour - dement si l'on croyait que miroir et fe - nêtre étaient un — quelle horreur, la fusion ! — Chut, dans le creux de l'o - reille, je vous révèle qu'ils étaient sé - parés par l'espace de la pièce.

Elle se retrouvait dans le monde, avec elle-même, aussi loin de la confusion des foules que de la solitude humide. Para - chutée dans cette superbe solitude sèche, aride, stimulante, elle connaissait le pri - vilège d'accepter complètement son dé - sespoir. La femme-fille songea qu'elle serait employée ad vitam eternam mais que, ponctuellement, elle aurait droit au presque rien qui la libérerait de la sur - vie.

Un jour, assise, très tôt, le matin, dans le petit square face au Louvre, sous le soleil frais, son âme s'était emplie de la force des pierres du palais. Une vie dé - buta ainsi. Une autre fois, elle s'était retrouvée moite et palpitante dans la maison de Keats à Rome ; là, elle fixa, dans sa mémoire, l'irrégularité des poutres et se rappela les années de jeu - nesse où elle était libre de son temps. Les vies morcelées s'échappaient trop souvent de l'outre et lui interdisaient le presque rien. En attendant le retour de la grisaille, elle se précipita dans un ca - fé et dévora les deux petits livres sur le poète anglais aussi goûtement que les dé - licieux sandwiches. La moiteur ne la quit - tait plus.

Comprenez bien : elle ne savait rien faire, ni bricoler, ni coudre, ni jouer de la musique, ni écrire. Ni esprit, ni mains, la femme-fille était un mélange d'atmos - phères, de souvenirs, de rêveries et d'é - motions.

Catalyseur d'expériences de vie, elle révélait les autres à eux-mêmes, en même temps qu'elle se vidait de sa propre sève. Au fond, elle était libre grâce au presque rien : c'était l'objet de sa fierté.

Paris

ICOM 1980 - EXTRAITS

Ի Բ Ո Մ 1980 - ՀԱՏՈՒԱԾՆԵՐ

à la recherche d'une signification: HISTOIRE et TRADITION

ARMEN MANOUKIAN

La flambée d'intérêt pour l'architecture historique arménienne qui s'est ravivée au cours de ces dernières années, loin de vouloir s'éteindre, connaît au jour d'hui une incessante expansion, grâce à de nouveaux apports qui proviennent de différentes sources. L'intensification de la recherche, ainsi que les initiatives et les échanges toujours plus fréquents donnent l'impression que la matière ne s'épuise pas, mais croît.

Pour les monuments de cette architecture, ce n'est bien sûr pas une simple question matérielle qui est en jeu, mais surtout une reconnaissance qui n'ignore aucun aspect et qui mette en valeur la multiplicité des paramètres, avec le vif désir d'en découvrir le centre vital, le cœur dirons-nous, d'où rayonnent leur sens et leur signification originels ainsi que des indications existentielles plus cachées et subtiles (...).

Pour mieux définir et délimiter le sujet que nous sommes en train d'aborder, posons-nous tout d'abord quelques questions qui nous aideront à comprendre l'exigence et l'importance d'un éclaircissement dans notre domaine de recherche.

— De quelle nature est le phénomène que nous analysons, à savoir cette théorie de constructions spatiales du passé, c'est à dire l'architecture des églises médiévales arméniennes?

— Quel est, pour ainsi le nommer, leur code génétique?

— Existe-t-il un lien quelconque entre ces événements du passé sur lesquels on se penche le présent ou le futur?

— De quelle nature est l'intérêt qui nous porte vers eux?

— Est-ce uniquement le désir d'approfondir le domaine de l'art, qui nous incite à les aborder ou y a-t-il autre chose? Sagit-il d'une œuvre critique d'histoire et d'art ou existe-t-il d'autres motivations?

— Et encore: les méthodologies d'approche utilisées jusqu'à présent, sont-elles pleinement satisfaisantes?

Ces questions, que l'on pourrait bien multiplier, n'ont nullement pour but de fournir des schémas simplistes, lesquels ne suffiraient jamais à saisir pleinement la nature complexe de ces événements, mais elles peuvent servir de point de départ pour une analyse plus profonde.

Et, passons à une image directe en posant notre regard sur tout le territoire de l'Arménie historique.

Avant de résumer brièvement les étapes essentielles, il faut dire que nous entrons ici nécessairement dans un ordre différent et les égarements actuels proviennent justement du fait que trop souvent on confond un événement de nature spirituelle, comme la connaissance, avec des événements matériels dont est nourrie notre commune expérience (Maritain).

Avant tout pour savoir reconnaître la vraie nature d'un phénomène, il est d'une importance extrême d'en fixer la clef de lecture, sinon nous pourrions nous trouver en face d'un problème tel que le définissait Poincaré qui se demandait ironiquement: «Un naturaliste qui n'aurait jamais étudié l'éléphant qu'au microscope, connaîtrait-il vraiment cet animal? Le microscope révèle certainement la structure et le mécanisme des cellules — structure et mécanisme identiques chez tous les organismes pluricellulaires, mais il n'est pas seulement cela. Quelle est donc la complexe histoire de ces épisodes de l'art arménien depuis leur naissance? Quelles sont successivement les carences relevables, selon nous, dans l'analyse critique opérée jusqu'à présent?

Remontons aux sources de ces constructions. Nous pourrions définir «phase zéro», les siècles, durant lesquels on projette et on prépare cette sorte de cœur à plusieurs voix que sont les églises et les

monastères que nous connaissons bien. Ils naissent dans une orchestration que nous appellerons triangulaire, aux angles de laquelle figurent respectivement la nature, l'homme et le divin. Les espaces qui en dérivent, mise à part leur typologie, sont les caisses de résonance de ce triple système de renvois. Ce sont des centres authentiques autour desquels on naît, on vit et on meurt et leur «connaissance» atteint un maximum car ils sont bâtis avec amour, ils sont aimés et on ne connaît profondément une chose que lorsqu'on l'aime vraiment.

Les hommes y voient un point de repère pour l'interprétation de leur vie quotidienne, tissée, d'oscillations historiques et de ferments religieux, dans un horizon souvent flou mais jamais aplati ou réduit à la dimension du temps, qui est constamment empreint d'éternel. Les espaces sont des espaces «sacrés» justement parce qu'ils respirent ce climat dans lequel les deux polarités du temps et de l'éternel se fondent harmonieusement dans un rare équilibre destiné à se refléter dans la matérialisation constructive. Mais précisons que même si le résultat est un fait esthétique, l'objectif initial ne fut jamais tel.

La clef de lecture de cette réalité devra donc être celle des espaces sacrés et leur art sera en conséquence un art sacré et non profane, si leur langage sera symbolique, typique de cette structure.

Symbole, du grec «symbollein», signifie tresser; il s'agit donc du plus antique des travaux manuels et il se rattache à une tradition millénaire: deux éléments à composer (un anneau ou une tablette) servaient de signe de reconnaissance pour le hôte.

La possession du morceau à assembler autorisait à recevoir quelque chose ou plus simplement l'hospitalité. Le symbole est donc quelque chose qui désigne l'intégration dans l'autre, l'autre par excellence dans ce cas, c'est-à-dire l'absolu. Le symbolisme latent ou évident dont ces pierres semblent marquées (et je ne me réfère pas uniquement à la croix, mais à toute la gamme de modulations symboliques) n'est donc jamais quelque chose de rajouté, connotation marginale ou simple chiffre décoratif. Non, il marque les pierres de cette architecture à l'intérieur en les plaçant, pour ainsi dire, dans une sorte de domaine de gravitation, qui n'est autre que l'espace sacré. Dans cette opération, le symbole joue un rôle de réconciliation et de convergence entre ce qui est sensible et mesurable et la réalité profonde, sans mesure, insondable même, qui n'en est pas pour autant moins réelle et moins communicative.

Si le langage est symbolique, c'est la tradition dans son sens le plus large qui fournit les données à transmettre. Elle fournit les canons théologiques, liturgiques et constructifs qui n'ont jamais été interprétés comme schémas rigides. (Chaque fois que naît un espace sacré, on répète un rituel antique, mais dans une aventure chaque fois unique et différente des autres. C'est l'essence-même des actes de la vraie tradition: répéter des gestes de nature sensible mais avec des résonances toujours nouvelles.

La phase successive est caractérisée par la perte progressive des significations, même si ces dernières ne peuvent jamais s'effacer complètement, car la matière laisse toujours filtrer la lumière de l'esprit, même quand le symbole est fêlé, et la disponibilité d'une «reconnaissance», telle qu'on l'a décrite, reste toujours intacte. Pour ceux qui les avaient dans l'esprit, dans le cœur et dans les yeux, ces monuments continuèrent à être certainement les intermédiaires d'une culture qui dans son étymologie originelle s'identifie et s'exprime par le

ԻՐԱՆԱՀԱՅ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ԱՐՈՒԵՍԱԳԵՏՆԵՐԸ

(ՀԱՄԱՌՈՏ ՆԱԽԱԲԱՆ)

ԼԻԿԱ ԲԵՐԲԵՐԵԱՆ

Իրանահայությունը, Սփիւռքի ամենահին դադուքներից մէկն է: Այն կազմուել է 17րդ դարում, Շահ — Աբասի օրօք, մասսայականօրէն ենթարկուելով բռնի արտագաղթի, որպէսզի ապրելով Իրանում, պարսիկ ժողովուրդին փոխանցեն դարերից ի վեր ձեռք բերած իրենց արհեստների եւ ճարտարարուեստի փորձառութիւնը:

Կարճ ժամանակից յետոյ, Հայերը Իրանից մասնակցութիւն են բերում Սպահան քաղաքի շինարարական աշխատանքներին, որոնցից մինչեւ այժմ կանգուն են խաչածեւ, հոյակապ կամուրջները (*):

Եւ, յետագայ տարիներին, փաստերը դաւիւ են հաստատելու, որ Շահ — Աբասի հեռատեսութիւնը ապագային չի անցել: Հայերն էին, որ առաջին անգամ Իրանում հիմնադրեցին տպարանն ու տպագրական աշխատանքները, (ձեռքով պատրաստեցին ալբուրներ, քիչէն, թուղթն ու մկանը: 90 տարի առաջ, կազմեցին թատերախումբ, եւ դա Հայ — յուհին էր, որ խիզախեց եւ բեմ բարձրացաւ, իրեն առաջին կին դերասանուհին: Իսկ Յովհաննէս Օհանեանը նոյն պէս առաջինն էր, որ հիմնեց Ֆիլմի ըսթիւտիօ եւ նկարահանեց առաջին կինօժայէտը: Իսկ, երբ սկսած 1936 — 1944 թուականներից, Արաքս գետի վրայով Պարսկաստան մուտք գործեցին Հայկա — կան նոր խմբեր, նրանք էին որ Թեհրանում հիմնեցին երաժշտական դպրոց: Գրիգորեան դերձաստանը (քնիկ Պարսկահայեր) նպաստեց երաժշտական դարձագանք, Ե. Աւետիսեանը եւ Ս. Ճամպուզեանը հիմնեցին Իրանում դասական պարի եւ առաջին դպրոցները, զեռ մինչեւ վերջերս էլ Ֆիլար — մոնիքի միութեան անդամների 90 տոկոսը Հայերն էին կազմում: Իսկ Վանի վարպետները, Թուրքիում զարկ տուեցին դարերից եկող կիրարական արուեստներից՝ արծաթագործութեանը, որ Նոր Զուլայի ոճին հետ գուլընթաց այնքան կարեւոր դեր ունեցաւ պարսկական արծաթագործութեան զարգացման ասպարէզում:

Ի դիմաց 35 միլիոն Իրանցիների, հազար 150 հազարի համոզող Իրանահայ գաղութը մինչեւ այժմ պետական օպերայում ունեցել է առաջն աւելի մենեդջերներ: Իրանում դոյութիւն ունեցող նը — ւագուդներ, որոնցից 3ը եղել նուազախում — եղել են Հայեր, իսկ սինֆոնիկ նուազախումբին մաս են կազմել մեծ թուով նը — ւագուդներ, որոնցից երեքը եղել են յ ա յ ա ն ի ղեկավարներ, յանձնու Հ. Մանուկեանի, Ժ. Մարտիրոսեանի, եւ Վ. Թուրքիանեանի: Իսկ, Վահէ Սո — ւանում ձանքերով է որ հիմնում է հեռուստացոյցի սենեկային նուազախումբը, առաջին ելոյթում մենակատար ունեւալով Ե. Մեհուհիւնին: Մարկո Գրի — դորեանի ջանքերով հիմնում է առաջին պատկերասրահը, իսկ յետոյ, 1958 թուին նկարչական առաջին բիէնալը: Իսկ Ֆիլ — մարուեստի ասպարէզում յիշատակելի է Ս. Ուալիկեանի անունը, որ հեղինակն է 30 լիամետրաժ Ֆիլմերի, իսկ պարսիկ

դերասաններից 90 տոկոսով իր միջոցով են ճանաչում դաւել: Ա. Աղամալեանը հեղինակ է 12 Ֆիլմերի եւ բեմադրելը՝ աւելի քան 40 ներկայացումների, որոնք մեծ նպաստ են բերել Հայ թատրոնի պոստպոստմոդէրնին: 1960ական թուականներին, Ե. Սարգսեանը (մահացած 1967ին), հիմնադրեց նախ հայկական եւ յետոյ պարսկական թատերախումբեր, որոնք հանդէս բերեցին ժամանակակից թատրոնի ըմբռնումներն ու ճաշակը: Յետագային, Արփի Յովհաննիսեանը զարգացրեց այդ ուղին, հիմք դրեց Իրանի արդիական թատրոնին եւ այն հասցրեց միջազգային ճանաչման: Տարբեր ուղղութեամբ, միջազգային ճանաչութեան է հասել թուղթիկահայ Ս. Ասադեկեանը (մահացած 1980ին): Նա էր, որ իր կեանքի 20 տարին նուիրեց Ստրադելարիի ջութակների ուսումնասիրութեանը եւ վերջում հասաւ այդ բարձրորակ ջութակների պատրաստման զարդանքին, դրելով այդ ուղղութեամբ երկու կարեւոր դերեր (թարգմանում անգլերէն, դերաներէն եւ Ֆրանսերէն լեզուներով):

Ճանաչելով հանդերձ գրեթէ բոլոր Իրանահայ արուեստագէտների ստեղծագործութիւնները, այնուամենայնիւ Ի. ԲՈՄ-ի Երրորդ Համագումարին մտադրեցի ներկայացնել նկարիչների զարգացման ուղին, ի նկատի ունենալով լուսապատկերների միջոցով այդ արուեստը դիւրամբողջելի դարձնելու կարելիութիւնը, սկսած տոհմիկ ըմբռնումներից մինչեւ արդիական մտածելակերպն ու նը — կարգութիւնը: Իսկ, դա կարեւոր է այն տեսակէտից, որ զուգահեռ արդիականի օրինակ Յ. Մինասեանը, որ նկարչական ստեղծագումը դաստիարակել է բազմաթիւ աշակերտներ, դոնում է, որ արդի արուեստը հասնում է ունայնութեան: Եւ այլեւս հարց չի դրւում, թէ արուեստագէտը կոյրքիտ ունի թէ ոչ: Կան անհատներ, որոնք անակնկալեց դառնում են արդի արուեստագէտներ: Եթէ նոյնիսկ արդէ է, պէտք է ակադեմիկական արտացոյցի իր տարիների վատակը, որին յաճախ մենք չենք հանդիպում: Ահա թէ ինչու է իմ մէջ յուսալքում առաջ եկաւ: Տարիների փորձը, դիցուք թէ՛ վերացական, վերջում դառն է հասնի մեր իրականութեան, որն անհեթեթ է, ունայնութիւնը: Ահա թէ ինչու է այդ բոլորը գտալ ի դուր: Իսկ, այդ բոլորի դրուածքը պատահական է: Դրանք հետապնդում են մէկ նպատակ՝ քայքայել փոքր աղբերի մշակութիւնը, տոհմիկ ըմբռնումները, ընտանեկան, չըջացնել ազգային եւ կլիմայական ուսուցումները եւ ստեղծել իր նոր անհատը կոնցում է «աշխարհաքաղաքացի»:

Մտահոգութիւնները շատ են: Սակայն դրանք ինչպիսին էլ լինեն, Իրանահայ նկարիչները ստեղծագործում են տարբեր ուղղութեամբ, սկսած դասական ծանրանկարչութիւնից մինչեւ արդիական ուճը: Բիւշ չեն անուշները այն նկարիչների, որոնք հանդէս են եկել միջազգային ցուցահանդէսներում, շահել են մրցանակներ եւ որոնց մասին հիացումով է խօսել օտար մամուլը: Նրանցից շատերը՝ Ա. Մեղրեանը, Ռ. Ոսկան, Ե. Արզումանը, Ս. Նազարեանը, Բ. Կաթ. Ներսիսեանը, Բ. Արզաբը, Բ. Կաթ. Ներսիսեանը, Բ. Վարդանեանը, արժանազանորէն Արարահայեանը ապրում են ստեղծագործում են Իրանում, բայց կան նաեւ նկարիչներ, որոնք Իրանից մեկնելով հաստատուել են օտար ափերում, ներկայիս են Սնդրէ Սեւրակեանը (գարիւղի), Ալֆոնս Աւանտեանը, Ս. Արաթիւնը եւ Հ. Վահրամեանը:

culte. Mais l'appauvrissement du courant intérieur entraîne l'anéantissement de l'élan créatif. Les sphères du visible et de l'invisible, du temporel et de l'éternel, du terrestre et du divin, intimement liées au départ, se séparent lentement l'une de l'autre. On note un tel reflet dans la sclérose des formes qui perdent désormais leur vibration originelle. Cette déchéance subtile va s'accomplir au cours de plusieurs siècles et se conclure vers la fin du XIX^e siècle.

Et nous voici à la troisième phase, proche de nos jours, durant laquelle on inaugure la saison de l'étude critique et sacrée, la lymphe originelle dont ils sont imprégnés.

MILAN

(*) Հայերը, խաչածեւ փորձը, իրրեւստորագրութիւն օգտագործում են բազմաթիւ առիթներով, ինչպէս, օրինակ՝ ջրաներկում աղիւսներում, զարգանալը շերտում կամ յատկազօծում:

Թեշվան

Fonds A.R.A.M

ԻՇԽԱՆՈՒԹԵԱՆ ՀԱՐՑԸ
ՍՓԻԻՌԻՔԻ ՄԷՋ

ՊԵՏՐՈՍ ԹԵՐԶԵԱՆ

ի իշխանութեան հարցը Սփիւռքի կեդ-
րական հարցերէն մին է: Նաեւ, ամե-
տապաղ: Ի իշխանութեան հարցը՝ որեւէ
իշխանութեան մէջ, ամենահին հարցե-
րէն է: Հոն ուր տարբերութիւն կայ,
հոն ուր անհաւասարութիւն կայ՝ ինքնա-
բարձր իշխանութիւն կայ զ'ոն ու պայ-
տար անոր տիրացումին համար: Տար-
բարութիւններն ու հակադրութիւնները
պայթիկ դարդացումի հասած են ըս-
տի մէջ, որ ծնունդ է անհաւաստ-
ութեան: Ոչ տարբերութիւնները սա-
թի, ո՛չ ալ հակադրութիւնները դա-
պան ձեւով կ'արտայայտուին զ'ոն: Ահա
եւ, թէ ինչո՞ւ իշխանութեան հարցը
ստատիկ ձեւով չի զրահնորդուի ու կը
դա՛նալի մեզմէ՝ մտածումի նոր ճիւղ:

$$(\dots)$$

փայտաշակման իշխանութեան կիրարկու-
ած ներառասական զետեղմը Պետութիւնն
։ Աւստրալիայի Պետութիւնն չէ անշուշտ ։
այսինքն պետական սահմանները որպէս
իշխանութեան հասկացողութեան
ութեամբ իշխանութեան ո՛չ անհրաժեշտ, ո՛չ ալ
բաւարար բաղկացուցիչ տարրեր են ։
այսինքն ։ Պետական սահմաններու զո-
ւորութիւնը չէ որ կը բնորոշէ իշխանու-
թեան մը, այլ ընդհանրապէս իշխանու-
թեան է, որ իր կիրարկումը որոշ հան-
գործանքին կը տնօրինէ սահմաններու ըս-
տովորումը ։ Այդ հանգրուանը, պատմա-
նորմադրէն որոշապէս կը համապատասխա-
նի ներքին, թի՛ք արտաքին ուժերու
պակասութիւններուն ժամանակաւոր
ուժեղացումն իւրեւրումը մը, որ կը ըս-
տովորէ ուժերու նոր դերութիւնը մը, նոր
սահման ։

Նաճմաններու գոյութիւնը (կամ չը -
րութիւնը) փոխադարձ ազդեցութիւն
նին սակայն իշխանութեան կիրարկու-
մէն ու ոճին վրայ: Հետեւաբար,
կղկուղ պետական սաճմաններու չգոյու-
թիւնը չի թաղարկ իշխանութեան գոյու-
թեան կարելիութիւնը Սիւիւքի մէջ, այ-
ն՝ Նաճմանը, ներգործական դեր կը խա-
ղարկէ իշխանութեան կիրարկումի ոճին
մէջ:

$$(\dots)$$

իշխանութեան հասկացողութիւնը այն տարակ ու լուսանցիկ կաղապարներէն՝ յորոք իմաստ ու զոյն կը ստանան՝ այն իրենց բովանդակածով։ Իշխա-
նութեան բովանդակութիւնը՝ ուժն է, յորոքութիւնը։ Ուժ ներգործական ի-
նքնուրոշող մը ընելու, ու նաեւ կրաւոր-
ութիւն իմաստով՝ այլ ուժի մը հակա-
դրուելու։ Իշխանութիւնը, հետեւաբար,
սահմանութի իր յարաբերութեան մէջ՝
ուժի մը հետ՝ երբեմն այլ իշխա-
նութեան մը հետ։ Ահա թէ ինչու իշխա-
նութիւն գոյութիւն չունի հոն՝ ուր տար-
բութիւն չկայ, չկայ՝ հակադրութիւն,
անհավասարութիւն։ Ահա թէ ինչու,
ի խօսքով, ամէն տեղ իշխանութիւն
ոչ։

լիժ՝ քաղաքական է, մշակութային,
 տնտեսական եւ զինուորական: Աստեղծ
 լիժը՝ քաղաքականն ու մշակութային
 զերականուցային ստորոգելիներն են,
 եւ երկուքն ալ՝ տնտեսականն ու զին-
 ականը՝ ենթակառուցային: Իշխա-
 լիժը որպէս ուժ ամբողջութիւն մըն
 ունենալ: Ամէն իշխանութիւն, հետե-
 քաբ, ուժականօրէն ամբողջատիրական

խնամալէս, ամբողջական է պարբարը
խնամութեան տիրացումին համար կամ
ի խնամութեան մը դէմ: Այս ամբող-
ջականութեան անտեսումն է յաճախ, որ
պարբար մը կը մատնէ ձախողութեան:

(...)

Սկիւտքի մէջ, իշխանութեան մը
բոլոր զոյգութիւնը անխուսափելի է, նը-
պարտոյնը երկու պատճառներու համար,
որ իւր կողմին՝ թորքոյային Հայաստան
Հակական Հարց :

Խորհրդային Հայաստանի գոյութիւնը, որպէս Հանրապետութիւն մը՝ անդամ Խորհ. Միութեան, Սփիւռքահայութիւնը ուղղակիօրէն կը զետեղզ երկու գերհը - զօր Պետութիւններու Հակամարտութեանց ծիրէն ներս։ Զափազանցութիւն չէ ըսելը, որ այս երկու մեծ պետութիւնները աւելի մեծ քաղաքական կարեւորութիւն կընծայեն Սփիւռքահայութեան, քան թէ բազմաթիւ, չափ բազմաթիւ միամիտ Սփիւռքահայեր։

$$(\dots)$$

Իրենց այս քաղաքականութիւնը կը լարակելու համար, թէ Մ. Նահանգները, թէ Խորհ. Միութիւնը պահանջը կը ըզգան անշուշտ, ունենալու իրենց համա-կիր ուժեր Սփիւռքի մէջ: Այս հակա-մարտութիւնը ինքնին բաւական պիտի ըլլար իշխանութեան պայքար ստեղծելու սփիւռքի մէջ, անկախ սփիւռքեան ինք-նուորդի պայմաններէն:

(...)

Պաղ պատերազմի շրջանը ցոյց կուտայ, որ իշխանութեան պայքարը ըս-
փիւռքի մէջ կ'ընայ ամբողջովին սոն
ընդունելի արտաքին ազդակներու կողմէ:
Ասոր կողքին, 70ական թուականներու
համեմատաբար խաղաղ շրջանը ու մի-
ջազգային լարուածութեան նուազումը՝
յաւելցւած ինքնավարութեան կարելիու-
թիւններ ընծայեցին սփիւռքահայ ջա-
ղագական կեանքին: Ահա թէ ինչու, ի
մէջ այլ պատճառաց, Սփիւռքահայու-
թիւնը մասնաւոր կերպով ու բովանդակ
Հայութիւնը ընդհանուր առմամբ, հա-
ւանք միջազգային լարուածութեան նը-
ւազումի մէջ:

Պազդ պատերազմը սակայն, ծայրայեղ կացութիւն մըն է զոր կարելի է անընդհատ նկատել: Բնական պայմաններու մէջ, Սփիւռքի դիմադրականութիւնը տաքին ազդակներու ճնշումներուն՝ կարծուածէն մեծ է: Սրբարեւ, պազդ պատերազմը համալսարհային տարողութեամբ ճնշելի ազդակ մըն էր, ու հասկնալի է, որ ոչ մէկ սփիւռքեան միտադր զերծ մընայացած լլայլ այդ ճնշումէն: Բայց տարբեր էր միթէ պարագան այլ ժողովուրդներու պատկանող միաւորներու, նոյնիսկ պետական սահմաններու դոյութիւնը վայելող: Երբ սակայն միջազգային բնական պայմաններու մէջ ճնշումի արտաքին ազդակներ յայտնաբերուին երկրի մը մէջ, միայն այդ երկրի հայկաւական գաղութին է, որ կ'ենթարկուի այդ ճնշումին, որմէ զերծ կը մնայ Սփիւռքի մնացեալը:

Որքան ալ յարակարծական թուի, ուրեմն, Սիւրբաշայութեան աշխարհացորիւ վիճակը միայն անպատեհութիւններ չունի, այլ նաեւ առաւելութիւններ կը ներկայացնէ երբեմն:

Մեզ հոս հետաքրքրող հարցին մէջ,
իշխանութեան պաշխարի գծով, արտա-
քին ազդականերու ազդեցութիւնը ուրեմն
միջազգային բնական պայմաներու մէջ
սահմանուած է մնալու չափաւոր:

(...)

Տեսանք թէ իշխանութիւնը իր յարաբե-
րութեանց ընդմէջէն կը բնութագրուի:
Արդ, յարաբերութիւնը իշխողի եւ իշ-
խուողի միջեւ, երկու զիրար ամբող-
լացնող երեսներ ունի. Հաւանութիւնը
եւ Հարկադրանքը: Հաւանութեան բարձ-
րագոյնի աստիճանը մասնակցութիւնն է,
հարկադրանքին՝ բռնաստիճանը:

Հանուն թխնը, զերակառուցային կամ
ենթակայական ստորոգելի մըն է, հար-
կադրանքը՝ ենթակառուցային կամ ա-
ռարկայակն: Մին կ'արտայայտուի մը
չակուծթային ու քաղաքական գետնին -
բոլւ լրայ, միւրը լը կիրարկուել զին -
նոցական ու տնտեսական միջոցներով:

Այս երկու ստորագելները իրարու
զուգահեռ են, բայց ոչ համընթաց, այլ՝
հակընթաց: Մէկուն զօրացումը միւսը կը

ՎԷՊՐ ԵՒ ԱՐԴԻԱԿԱՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔԸ

Մ. ՆՇԱՆԵԱՆ

Հաւատարիմ մնալ համագումարին իր-
րեւ ուղեցոյց տրուած ու ձղուած նի-
ւթին, «մշակութային կիրառում, իշխա-
նութեան ձեւաւորումներ», անհրաժեշտ
էր։ Բայց, հաւատարիմ մնալ է՛ր նշանա-
կեր նաեւ այդ երկու եղբրերուն շուրջ
ընդհանրութիւններ հիւսել։ Իշխանու-
թեան զաղապար հսկայ վերլուծումնե-
րու առիթն ու առարկան դարձած է վեր-
ջին տարիներս՝ Պրանսայի մէջ, ընծայե-
լով բացատրողական դործիք մը ու միա-
ւորման եզր մը, որ կը բանայ քաղաքա-
կան, պատմական ու մտածողական երե-
ւոյթները իրենց ծնունդին ու նշանակու-
թեան, որ միեւնոյց ատեն կը յայտնաբերէ
ուսումնասիրութեան չափերուց դաշտը,
մասնաւորաբար՝ քաղաքաբանին եւ պատ-
մագէտին համար։ Յղացքի մը ցայտու-
նութիւնը յաճախ կը թելադրուի ժամա-
նակէն, ժամանակաշրջանէն։ Բայց, յը-
ղացքներ կան այսպէս, որոնք իրենց բա-
ցատրողական բացարձակ ուժով՝ կ'արեւ-
ելին երկար տարիներու համար իմացա-
կանութեան աշխատանքը, երեւան հանե-
լով նոր առարկաներ։

Այսպիսի յղացքի մը, գաղափարի մը շուրջ՝ սպասելի էր ու է, որ հայ սփիւռքի մտածողներն ու պատմագէտները նաեւ փորձեն իրենց քննարկման գործիքները, փորձարկեն զանոնք։ Սպասելի է որ քայլ պահեն անոնք իրենց ժամանակին հետ, ու ձգտին վերստին չըր նազեղեալ իրենց աւարական, իրենց միջնաւը, իրենց ուղեգիծը ճշդող ու ճշդորոշող յղացքները։ Որովհետեւ, արեւմտեան իմացական աշխատանքներուն հետ տրամախօսութիւնը եթէ անշղջանցելի պայման մըն է, միւս կողմէ՝ Սփիւռքի մտածողներուն, պատմագէտներուն, քաղաքականներուն կացութիւնը այնքան նոր է, այնքան ինքնապատուկ է որ, այդ ընկալատուր զոր վերը կ'արձանագրէին՝ կրկնապատիւն պէտք է ըլլայ անոնց պարագային . այսինքն՝ արձանագրել տրը ուսած բացատրողական մեքենայի մը, բացատրողական յղացքի մը դէմ, անոնց մէջ նոր երեւոյթներ, նոր իրողութիւններ, նոր փորձառութիւններ, որոնք չըր թափոխէին թերեւս անոնց հասկացողութիւնը, արեւմտեան իմացական աշխարհին իսկ մէջ, որուն ի վերջոյ՝ կը պատկանինք։

Այդպիսի արամախոսութիւն մը արեւմտեան մտածողական ու պատմագիտական աշխատանքներուն հետ կը պահանջէ անշուշտ որ թափանցած ըլլանք զանոնք, իրապէս, կամ աւելի ճիշդ՝ ձգած ըլլանք որ անոնք թափանցեն մեզ: Կը պահանջէ նաեւ հաւանաբար որ չտար ուիքը ներքին գաղտնիարարանական կեցուածքներէ: Բայց այս երկու պահանջները զատորոշելի ալ չեն, մէկը աներեւակայաբար չ առանց միւսին: Կը նշանակէ սակայն պարզապէս՝ ճանաչումը, ընդունումը իմպայական աշխարհին, եւ անոր

տկարացնէ ու փոխադարձաբար: Երբ հաւանութիւնը մասնակցութեան աստի՝ ճանին հասնի՝ հարկադրանքի պահանջը կը նուազի: Երբ հաւանութիւնը նուազի, հարկադրանքը բռնատիրական միջոցնե՝ ուն կը դիմէ:

$$(\dots)$$

Արդ, սփիւռքեան պետական կառույցի կամ կառույցներու չգոյութեան պատճառաւ, խախտում մը կայ իշխանութեան այս երկու երեսներուն միջեւ, ի վնաս անշուշտ՝ հարկադրանքին: Ուրեմն, հաւանութիւնն է զլիսաւոր աստիճանաշարիը Սփիւռքի մէջ իշխանութեան ուժը կամ անկարողութիւնը, լիութիւնը կամ պարապութիւնը գնահատելու:

Գլխավոր, բայց ո'չ միակ: Որովհետեւ, հարկադրանքի մասը կարծումս չի չափ բացակայ չէ Սփիւռքի մէջ, ո'չ բոլոր գաղութներուն մէջ գոնէ ու ո'չ նոյն չափով: Գլխավոր ազդակը, անշուշտ, բընականութան երկրի քաղաքական - ընկերային պայմաններն են ու այդ պայմաններու պատմական զարգացումը:

Ծայրայեղ չափով կեղերոնացած երկրի

մէջ՝ ինքզինքին: Տրամախօսութիւնը կ'անցնի այդ ճանաչում – ընդունումէն: ԻԲՈՍ–ը պէտք է ըլլար ասոր վայրը: Եղա՞ւ. ո՛չ: Պատրանաւ՞որ էր, ապա – Ժա՞մ էր երեւակայն ասոր կարելիութիւն – թիւնը: Թեթեւ: Գիտեմ միայն, որ այն վայրկեաններուն՝ ուր կրնային փոխա – նակութեան նիւթ դառնալ այդպիսի ճա – նաչում – ընդունում մը, այդպիսի սը – րամախօսութիւն մը, ականջները դար – ձան խուլ, ու հակազդեցութիւնները՝ լը – պիրշ:

×

Կրնամ անցնիլ «յետագունէ» այս նը-
կատողութիւնները ընելէ վերջ, բուն նիւ-
թիս: Որքան որ կրնամ դատել, մէկ գա-
ղափար կը կառավարէր դասախօսու-
թիւնս. «Արեւմուտը»ի աշխարհայնացու-
մին կը հպատակի թերեւս ցրւումը Հա-
յերուն: Այդ երկու եզրերն ալ սակայն կը
կարօտին բացայայտութիւ. «արեւմտակա-
նութիւն» բառը դեռ յղացք չի կազմեր,
որ կարենար բռնել իրականութիւն մը՝
իւր ազգանին մէջ եւ աշխարհայնացու-
մի հոլովոյթին ալ՝ ո՛չ մէկը կը տիրա-
պետէ անշուշտ, սկսելով փիլիսոփայա-
կան այն գործերէն՝ որոնք բերած են այդ
շարժումը իւր էութեան եւ նոյնացած են
ստոր: Ի այդ ի՞նչպէս մտածել ցրւումին
այդ «հպատակի»ը արեւմտականու-
թեան: Ի՞նչպէս հասկնալ ու փորձարկել
զայն: Ո՞ւր կրնան կատարուել այդ փոր-
ձարկումը, այդ հասկացողութիւնը: Ո՞ւր
կրնայ բացուիլ իշխանութեան ձեւա-
ւորումին այն էական շրջափոխութիւնը,
որ կը յատկանշէ պատմութեան այժմէա-
կան վերջաւորութիւնը, որուն մէջ յայտ-
նողական տեղ մը ու դեր մը ունի ցրու-
մը: Ի՞նչպէս վերաբաղել ցրւումը, խօ-
սուն դարձնել զայն, որպէսզի իրակա՞ն
դառնայ յայտնութիւնը, բացակայ Աս-
տուծոյ վկայութիւնը, որ կարելիին սահ-
մաններուն մէջ չմիայն այսօր:

Այս հարցումներուն է որ կը փորձէր անդրադառնալ ղաաախօսութիւնը, ո՛չ թէ բնականաբար պատասխաններ բերելով անոնց, այլ փորձելով ընկալման վայր մը պատրաստել անոց համար, զենելով անոց ղեմաց ջջի բը ընթերցողմը, վիւպական օրինալիճակ ունեցող, ու ձգտեալով «վիպական ուժը» չափել այդ հարցումներու կանգունով: Հանգամանաւոր մեկնութեան ենթարկուած ջըը կու գայ Մնացորդացէն, այսինքն՝ այն գործէն որ վկայութիւնը, վերաբաղումը, ընկալումը տարած է մինչեւ կէտ մը որ անհասանելի կը մնայ այսօր տակաւին մեզի:

Մնացորդացի Բ. Հատորին էջ 467 -
468-ն է որ կ'անուանակոչէ «արդիական
սկզբունք»ը :

Փարիզ

յը մէջ, ինչպիսին է Ֆրանսան, օրի - նակի համար, սփիւռքեան իշխանութիւն- ներու ունեցած հարկադրանքի ուժը գրե- թէ ոչինչ է:

Մայրաքաղաքի չափով ապակեղեղոնացած երկրի մը մէջ, ինչպիսին է Լիբանանը, օրինակի համար, սփիւռքահայ իշխանութիւններու ունեցած հարկադրանքի ուժը բնաւ եւ երբեք թերազնահատեւի է: Ու, զարմանալի է, անշուշտ, որ սփիւռքահայ զանազան իշխանութիւններու բոլոր ղեկավարութիւնները Լիբանան հաստատուած ըլլան ժամանակի ընթացքին:

$$(\dots)$$

Ընդհանուր առմամբ, Սփիւռքահայ յուլիւնը ոչ մէկ տեղ «Ժողովուրդը – դասակարգ» մը չէ կազմած, ինչպէս եղած է Ժամանակին Եւրոպայի մէջ՝ Էմֆեմազի Հրեաներու պարագային: (...)

Սփիւռքահայ իշխանութիւնները, գործունի ուրեմն, բոլորովին էմֆեմազիէ զատ – չունենեալ հետ, զէջ՝ անտեսական-դասակարգային գետնի վրայ (...):

Փարիզ

De la filiation

KRIKOR BELDIAN

ET L'HOMME FUT de Z. Vorpouni constitue un long «monologue» de Thomas devant la tombe de sa mère. C'est ainsi qu'on apprend que la mère, avant de mourir, a fait venir de Grèce une amie d'enfance de Thomas, Serpouhi et l'a installée chez elle, lui confiant en même temps la gestion de l'atelier de confection.

Son souhait tacite est de voir Thomas et Serpouhi mariés et accomplir la volonté du père mort au cours des massacres. Or Thomas n'aime pas Serpouhi qu'il considère sa sœur. Il est fasciné plutôt par les Françaises, notamment par une certaine Marie—Josette, morte, elle aussi, et enterrée à côté de la tombe de la mère.

Tout le roman est fondé sur le cheminement «intérieur» de Thomas pour accéder au désir de Serpouhi, en écartant d'elle l'image de la petite Herminé, violée par un certain Osman. Il s'agit, en somme, de surmonter les effets du désastre sur le corps, le désir et la structure familiale.

×

Thomas est l'enfant qui grandit «sous les jupes de sa mère», incapable de lutter seul, de devenir soi-même. Il dit: «Tu as vais senti que j'étais d'avance un vaincu, tu savais sans trop savoir car tu n'as jamais mis en question ma tare originelle, comme si c'était chose acceptée. Seulement parfois tu jetais la responsabilité sur la figure d'un absent et tu disais: «Qu'ils soient aveuglés» (Kornan). Ce que cette formule de malédiction tend à identifier, le bourreau absent-présent, un pluriel indéterminé, le fils le ressent comme un «ennemi toujours présent, invisible et inexplicable, comme un poignard au-dessus de ma tête». Ce qui fut de Thomas un vaincu, c'est une présence menaçante, dont la mère porte la marque: «Nous étions des graines jetées aux quatre vents de la terre, incapables de germer. J'étais tombé dans cette serre où je tentais pour vivre, tissant des illusions impuissantes pour moi et pour toi... Par le désastre, tu avais cessé d'être une femme, tu partageais désormais la douleur d'être mère, et tes enfants n'étaient plus tes propres enfants, mais des orphelins sans pays, sans ciel, une douleur lamentation...» Si l'on veut mesurer l'ampleur du désastre, il faut commencer par cette mutilation de la femme, sa transformation en pure et simple mère, coupée pour toujours de l'espace du plaisir. Avec l'assassinat du père disparaît la femme. Le crime est donc d'emblée double. C'est dire, par ailleurs, que paternité et «féminité» ne peuvent que coexister. Cependant, le désastre ne s'arrête pas là (mais le désastre ne s'arrête nulle part). La mutilation de la femme enlève à celle-ci ses enfants qui deviennent les orphelins du monde. Il en résulte, comme il est aisé de voir, un profond ébranlement dans la structuration de la famille, ce qui ne va pas sans laisser ses traces sur la formation de l'individu, sur la maturation de l'enfant, sur le processus de la filiation.

Par cette mutilation de la femme, l'enfant a perdu donc tout d'abord tout contact à l'espace «féminin» à son propre corps. Plus encore. L'enfant a perdu le sens. Thomas dit: «Les mots ont, depuis perdu leur sens et ne servent plus qu'à masquer. Tu étais devenue si prudente à leur égard». Les mots de la langue ont perdu leur sens et ne renvoient plus à l'objet qu'ils devraient désigner. La fonction référentielle de la langue étant bloquée, toute relation au monde est suspendue. Le mouvement de la signification, constitutive de toute langue et de

toute formation de l'individu, est paralysé. Par la mort des pères, une faille béante est ouverte dans la langue, qui ne pourra plus jamais être comblée, sinon être portée à son comble, en étant marquée. A partir de là une hémorragie s'installe dans les mots, qui devront se substituer les uns aux autres, afin de subvenir aux besoins de la famille (des mots). Si les discours émis dans la Diaspora n'ont pas de prise sur le «réel», c'est en partie parce qu'ils n'arrivent pas à dire, à circonscrire la mort des pères, à délimiter l'ampleur du désastre.

×

C'est dans cette logique de la substitution infinie des fonctions que la mère joue le rôle du père et veut imposer la loi du mariage, introduire la coupure qui constitue la filiation. C'est la même logique qui fait passer Serpouhi de la figure de la mère à celle de la sœur (et au préalable de la figure de la femme à celle de la mère). En effet, Serpouhi est l'analogue de la mère et traite Thomas («d'enfant»): «Cette voix avait un accent d'infinie tendresse maternelle. Si cela avait été possible, j'aurais voulu me jeter aux genoux de Serpouhi, j'aurais voulu pleurer, pleurer, mère, toutes mes larmes d'enfant...». Je souligne l'ambiguïté significative de la place du mot «mère» qui porte désormais une double articulation: la mère à qui s'adresse la parole et Serpouhi. Il y a une homologie parfaite entre le monologue devant la tombe et la scène phantasmée. Or Serpouhi est également une sœur: «Et puis, tu sais, Serpouhi est une sœur pour moi, une Arménienne qui a souffert, une sœur devant le destin. La faire souffrir d'une manière ou d'une autre m'est intolérable. Comment t'expliquer cette pensée que dans le mariage, les relations charnelles contiennent une agressivité et je n'ai pas pu encore me réconcilier avec l'idée du mariage tant que cela donne du plaisir à l'un et de la douleur à l'autre... «Thomas sent que toute douleur renvoie au désastre, à cette «première» blessure qu'elle renouvelle. Le seul choix possible c'est de se retirer de l'espace du corps, se refuser à la fois plaisir et douleur. Une désensibilisation. Désormais aucune distance, aucune différence. Le désastre supprime tout espace intérieur où pourraient se situer amour et agressivité, haine et violence. Il réduit les différences en identités dans le ventre gluant du Même. Il réunit les victimes dans le même sang et dans le même désert de la stérilité. Le désastre serait le refus de toute filiation.

Dans ce contexte posséder, pénétrer, désirer c'est faire rejaillir le sang, revivre la scène du viol de la petite Herminé. Tout contact charnel sera le moment du retour du désastre: «Elle (la prostituée) m'a traité comme Osman a traité Herminé...». Ainsi le rapport au corps / au féminin (le chassé — croisé qui identifie la prostituée à Osman, Thomas à Herminé) tout en étant celui de la «féminisation» tout en étant celui de la «victimisation» est immédiatement perçu ou phantasmé comme un viol qui fait apparaître la victime. Tout se passe comme si l'expérience du corps était propre aux maîtres. Autrement dit, le bourreau s'étant approprié du corps de la victime, il lui enlève toute possibilité de rapport à soi, par une espèce de rapt intériorisé.

×

Dans la logique de la victime, si le génocide ébranle les rapports entre les

LA LANGUE ET LES POSSIBILITES D'UN RENOUVEAU LITTÉRAIRE

(résumé d'une communication qui n'était pas seulement goguenarde ou facétieuse)

HAMAZASB SAKAYAN

Que la démarche des auteurs du «Théâtre quasi-arménien» (A. Adamov, J.J. Varoujean, R. Bartève. Voir le numéro de «La Pensée et l'Art» du 7 Oct. 1979, page 2) se généralise, que les langues non-arméniennes soient utilisées en harmonie avec une Doctrine du texte quasi-arménien, que la production «sauvage» écrite en français soit critiquée: alors, un renouveau littéraire est (en partie) possible.

«Arménité», «âme arménienne» étant des notions dénuées de sens, le texte arménien d'expression anglaise, française... n'existe pas, ne peut. Seul le texte en arménien est arménien, affirmation qui est une autocritique de l'intitulé: Théâtre arménien d'expression française.

Un texte en non-arménien est donc un produit écrit par un Arménien ayant plus ou moins rapport avec (de) la littérature. Ou bien est-il un texte quasi-arménien.

Deux catégories dans le produit écrit par un Arménien: d'une part, le simple livre de l'Arménien (J.B. Baronian, J.A. Varoux, V. Katcha, peut-être l'auteur dramatique G. Arout); et d'autre part le livre (d'Arménien) sur un sujet, un thème arménien publié par l'édition française (V. Gardon, C. Boyadjian, pièces du théâtre quasi-arménien) ou à compte d'auteur.

Cette deuxième catégorie correspond au «Texte sur l'Arménie...» A. Manoukian, Recueil des communications du 1er séminaire de l'ICOM, pages 68—72) qui n'illustre que quatre thèmes: ceux de la persécution, du massacre et de la question arménienne», «de l'Art arménien», «de l'histoire du peuple arménien», «des voyages».

Est quasi-arménien un texte localisé à la fois dans la littérature anglaise, française... (par le facteur de la langue) et dans la littérature des communautés (facteur de l'Opinion du/d'un public, de sa reconnaissance de tel texte comme arménien).

Un texte quasi-arménien — ou bien un quasi-texte arménien — est une cons-

truction (volontariste). Quatre matériaux: (1) — Un espace, c'est-à-dire lieu circonscrit d'une communauté arménienne ou société environnante pouvant référer à un ailleurs;

(2) — Une grande diversité de thèmes (ras le bol des quatre thèmes cités précédemment) issus d'une thématisation du présent particulier à une communauté;

(3) — La présence au moins d'un personnage arménien aux préoccupations humaines ou strictement communautaires (la figure de Gougounian ou la préoccupation territorialiste... le désir d'un rapport à l'autre);

(4) — Un langage de qualité individualisé, s'individualisant, se particularisant, en un mot un langage littéraire.

Et du texte écrit en arménien occidental? Il s'écrit dans une Diaspora se «désarménisant» (du point de vue de la langue. Voir articles dans «Hay Baykar»: «La langue arménienne», S.K. N° 7, page 3; «Langue et assimilation», L.S. N° 10, page 13).

Ce ne sont pas les hymnes à la langue arménienne pseudo-poétiques, infra-poétiques, triomphalistes, bêtifiants dont le «Propos à mon fils» (Մօտք Իմ Որդուն), S. Gaboudiguian, qui interdiront à la langue anglaise, russe, française, italienne, espagnole son efficacité: rendre lisibles des écrits d'Arménien(s).

Des textes, des romans quasi-arméniens à écrire.

Grands, beaux objets de délectation pour une Diaspora ni-désert - ni-oasis. Pourquoi pas.

×

Après lecture de la communication, un extrait de la deuxième époque du poème «Ethnos» de Denis Donikian, la première partie et les extraits des deuxième et troisième parties (ces derniers publiés dans la revue française d'expression «Porte-Voix» N° 2), de la nouvelle «Diaspora» de H. Sakayan furent distribués.

Paris

membres du groupe, alors pour trouver une femme (et non des mères et des sœurs) il faut sortir du groupe. La femme est nécessairement sur les frontières. Expulsée. C'est l'une des raisons pour laquelle le rapport à l'étranger se vit comme un rapport au féminin, sur le mode de la sexualité. Cela nous l'avons vu dans le roman de Ch. Chahnour (étrangéité = prostitution).

Dans ET L'HOMME FUT la figure de Marie—Josette est de figurer l'étrangère interdite comme la mère et comme elle enterrée. La fascination qu'exerce Marie — Josette est pourtant fondamentale dans l'espace déjà hyper-féminisé de Thomas (pris entre Serpouhi, sa mère et l'étrangère). Marie — Josette est le seul objet désiré. Le «seul investissement», «la seule chose que j'aie jamais eue» dit Thomas. L'étrangère apparaît ainsi comme le seul lieu possible du désir. La désirable maximum.

Afin d'arrêter cette fuite de l'enfant vers le dehors, tout en évitant le danger de l'indifférenciation, la mère élabore toute une stratégie qui consiste, en

gros, dans l'invention d'une femme arménienne différenciée. Cette stratégie implique un corps de femme par delà le corps de la victime. En somme il faut écartier de Serpouhi, l'image de Herminé la violée, de façon à en faire une rivale de Marie — Josette. Car Serpouhi ne peut prétendre au jeu de la rivalité que si elle est corps de femme non-victimisée, à savoir un corps qu'on peut agresser. Mais, pour passer ainsi de l'absence du désir au désir, c'est à dire à son manque, il faut une médiation et un médiateur. Ce médiateur ce sera le personnage de Hrant qui va initier Thomas au corps de la prostituée (toutes ces prostituées qui se baladent dans les romans arméniens, mériteraient d'être mieux connues!) et sera investi par Thomas du rôle de rival imaginaire. Une Serpouhi désirée par un autre n'est-elle pas désirable par moi? Tel est au moins le schéma triangulaire qui, instaurant un espace conflictuel, fait émerger le corps de Serpouhi comme corps féminin.

Paris



ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ

Օ Ր Ա Ք Ե Ր Ք

Հիմնադիր՝ ՇԱՎԱՐՇ ՄԻՍԱԿԻԱՆ

ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ

Ֆրանսիա : Տար. 300 ֆ. - Վեցամսեայ : 160 ֆ.
Արևմտահայկ : Տար. 350 ֆ. - Հասք : 2 ֆ.

ՆԱՄԱԿ՝

ՍՈՒՐԻ ԹԱԴԷԻ ՎԱՆՔԷՆ

Հայոց Պատմութեան խաւարին մէջէն լսելի հասած լոյսիդ սեւեռելով, ահա զարթեալ կանգնեցանք դրանդ առջեւ, առաքելական վանք Սուրբ Թադէոսի :

Որովհետեւ դու ես փարատիչ կասկածներու եւ յուսալքումներու ծովուն մէջ ես ամրակազմ, խեղդումներէ ազատած, ապաւն կ'որոնենք առաջատուի ներքեւ : Խաղաղութեան ալեկոծումներու հարուածներէն յետոյ, պիտի տանիս զմեզ մինչեւ քարափի հանդստեան, եւ մուտքը մեր անկողնի բերդաքաղաքին : Ծամբաներովդ պարտադրանք պիտի յառաջանանք դարէ դար մինչեւ դէմքերը մոռցուած եւ ժառանգները պայծառ, որոնք, հնուց ժողովրդական քարերու կամ գրերու եւ յիշատակեցանք մէջ, նոր ժառանգորդներու պատան :

Մատեններն շօշափեցին ձեր անունն եւ փորագրեցին մեծատուններ անծանօթ եւ անտեսներ ջերմեանդ, որ դարնաւ խաղաղութեան ծաղկեցուցիչ որմներն եւ խեղճալէն ինչպէս դաշտերն հաւատքի : Երկարապարտ տաճարիդ խորքէն ծու հոգի մայրնք մեզի, Սիմէոն Բզնունի, որովհետեւ չիմարար հոգեկանոր տեղույս : Երբ դիտեմք երբեք թէ ի՞նչ դիտուող դու ժողովուրդը լծեցիր գործի եւ արթնացուցիր կառույցը՝ նորոգեալ լինելով, վերածննդեան արդար ճիգով, պղծի վրայ ծանրաբեռնուած ձիւներուն լեզուէն : Անցեալ դարու սկզբնական տարեան, մինչ հիւսիսի կողմանէ յեղափոխական ազդեակներ կը մօտենային, դարձեալ մը չեղաւ անունդ մակագրելու ամբար մեր նախնեաց երկիրը դալարաւ արթնացներուն եւ յուսակոտոր աւերումներուն դէմ մաքառողներուն կարգին :

Ի՞նչ փոյթ որ մնացած է շինուածքը անապատ : միթէ բաժին մը չէ՞ այն ճրգումներն զէպի կեանք որով Հայկթիւնը արթնացած է անդադար : եւ միեւնոյն ժամը չէ՞ ի վերջոյ, որ բերած է այսօր աստուածատենչ եւ խորախորհուրդ ձեռք, որոնք փորձեցին հաւասարել իրենց աշխատանքն իրենց երազին, զոր իրենց տարին ակամար, անկէ փշրանք մը արդի մեղի թողելով : Եւ օղակելով զքեզ ի նախորդողներուն, ակնթարթ մը արդ վերակազմուի շղթան ուր երկաթաւոր են յոգնաշարժար նուիրեալներ՝ իրենց փառակեցին, Սարգիս Կափայի - իր փառակ Մանուկեցին, Մկրտիչ Ծիւղիկը եւ այլ բաներ : մինչեւ մեծն Զաքարիան, որուն հովանիին ներքեւ, վեց տարեկան դար առաջ, Հայկական Լեռնաշխարհի ուրիշ մէկ անկիւնէն Ծործորի անտառն վանքին մէջ ճգնելու եկաւ դիտել Յովհաննէս Երզնկացին, երբ Արարիկ իշխանութիւնն ալազդաց միջեւ ի հարազատ լոյսն ու պաշտպանութիւնը կը արժանանար տակաւին, երբ կար տի - թիւն, ժողովուրդ, եւ երկիր...

Եւ ահա, երկկողման հով ժամուն, երբ արթնացաւ զմեզ թնեւուն շուքը պա - ռիաներէն անդին կ'երկարի մայր հողին վրայ, մեր աչքին առջեւ կը հակայանայ, իր լամա փառքին մէջ, Հայոց վան - ճի մեկտուր, կանգուն բարձունքներու շղթային ներքեւ, արեւմտահայկաց ու բաղկալի երկնքի գոյներէն, եւ որուն շուրջ զմեզ արժանանալու կը գտնուէ թէ օրէ օր անկողնի մ'աւելի կը թափանցէ մեր մէջ : Եւ մեր աչքէն, որպէս թէ ան - յուն լոյսի լուսար իր դէմն երկողին չողող - լով իր անհուն գործութենէն, եւ չորդե -

զերել հոս որբացած ու թաղուած երազ - ները բոլոր, որոնք կենդանութեան շուն - չի մը կարօտ մնացին : Գիտէինք մենք, հրաշալւար մ'է այստեղ : ա՛յդ է պատճա - ուր հարկաւ, որով ըմբռնելի են, առանձ - նաշնորհ պահուս, թէ խրախոյսներն ան - գիտելի, թէ տեսարաններն աներեւոյթ, թէ խօսքերն անբարբառ :

Այլին՝ կատարներու երկզին ետեւ, յե - նած ապառաժին, Մակուայ ամբոցն է դարակերտ եւ, դեռ աւելի հեռուն, ա - եւիլի բարձր քան նոսր հիւսուածքն ամ - պերուն, նման Աստուծոյ աչքին, Մա - սիսն անխախտ ու լուսավառ : Ժախին՝ լեռնադաշտերէն ցած, Զարեանդի դա - րանակալ անցքերու մուտքին, Աւարայ - ըր լայնատարած : երկիր՝ մը ամբողջ ո - րուն սիրտը հոս կը տրոփէ տակաւին : Ինչե՛ր են փոխուեր հին օրերէն ի վեր : Ի՞նչ ազգեր եկած ու չըջապատած են սրբապետիդ, եւ ի՞նչպէս ծու հարազատ - ներդ եղած են ցիր, հեռանալով հայ - րենի բակէն :

Բայց տե՛ս որ ատենէ մ'ի վեր ոմանց քայլերը կը դառնան դէպի քեզ : այլա - նուն երկրներէ՝ ուր աշխան ցուրտը ցօղ առ ցօղ ազգս կը հնձէ, վերադարձու իջձ մը գիրենք փոխադրած է հոս քարը քա - րին վրայ հանելու, կանանչադեղ հո - ղըդ արդաւանդ ընելու, արգասիք դիզե - լու ապագային համար : Տարակոյսէ տանջուածներու բերնէն, ցնորատեսու - թեան ամբաստանութիւնը թող կըռէ ի - րենց վրայ : Իրենք դիտեն թէ խօսքերն են միայն ցնորդ, որոնք նպատակը կը վե - րածեն անհաս պատրանքի : Ո՞քն ու դադափարախօսութիւնը քաղաքական - նութեան մեծագոյն խեղաթիւրումն - ներէն են, որոնցմով կ'ուզեն Հայը չփո - թել, եւ մոռնալ տալ անոր որ բարձուած իւրաքանչիւր քար, ոռոգուած գետին իւ - րաբանչիւր թիղի, ամենանուստ գործն իսկ արդէն բան մը կը գեղջէ անհնարին սեպուածէն :

Արդարեւ, այստեղ է որ իրականու - թեան պիտի հանդիպինք : Նոյնչափ միա - մրտութիւն է զարմանալ դժուարու - թիւններէն՝ որչափ վտանգներէն վարա - նիլ : քանի որ ապացոյցը պէտք է բեր - ուի ի վերջոյ որ տէր կ'ուզենք կենալ մեր աւանդին եւ հաւատարմ մնալ մեր քա - ռողին, եթէ այն ազգն ենք մենք իսկա - պէս որ իր մշակոյթին ու երկիրը կ'ող - բայ :

Հիմա որ դանդաղաբար մուծը կը կո - խէ, անգամ մը եւս փակենք ծանր դու - ուր վանքին : Տղաքը, որ աշխատեցան տօ - թին, պիտի հաւաքուին ընթերցելի հա - մար կիսաբաց սենեակի մը մէջ եւ հան - դրատանան : Ժամը տասնութիւն ժամաս - փուր լուրեր պիտի տայ աշխարհէն : Վերը, Հայոց երկիրը կ'աստղադար - դուի : Դուրսը, Քիւրտերու շունքը ըստ - ուերներուն ետեւէն միաձայն կը հաղնն :

Քարիւղի լամբարը մարեղէն առաջ, ա - ւարտենք նաեւ դրանին : չմոռնանք, կրկնելու անոնց որոնք կը համարձակին յուսալ, թէ դուռ մը կայ այստեղ գոր - եւ, եթէ ըստեն, Հայ մը իրենց կը բանայ - վերջին խօսք նամակիս Սուրբ Թադէի վանքէն :

ԳԵՂԱՄ ԳԵԻՈՆԵԱՆ

«Երկիր եւ Մշակոյթ Կազմակերպութիւն»

ԵՐԿՈՒ ԿԱԹԻԼ ԱՐՑՈՒՆՔ

Երկու կաթիլ արցունքի պատմութիւնը զրելու համար ստիպուեցայ կարգաւ ԴէՊի ԵՐԿԻՐ «Հայաստանի ծամբորդու - թիւնը» գիրքս, երկրին հողը ոտքերուս տակ ունենալու համար եւ անկէ առնելու ոչ միայն անոր պարունակած ջերմու - թիւնը, այլեւ անոր ջուրերուն ու կանա - չութեան տամկութիւնը : Ասոնք իր հիւս - կէններուն մէջ ունենալով է որ անհատ մը իր ցեղային դէմքն ու դիմագիծը կը հիւ - սէ, ինչպէս շերամը՝ ինքզինք, եթէ չու - զէր ըլլալ հասարակ լրվանքէն մը, ան - րէն ու անպատկան : Այո, երբ բանի մը չես պատկանիր ծովը թափուելիք կը դառնաս :

Ահա այդ տեսակ Հայ մըն էր, որ իր անպատկան մարդու խմորէն դուրս ելաւ 1947ին, երբ Հայաստանի հողին վրայ զրաւ իր ոտքը : Իմ հոգեփոխութեան պատմութիւնս չէ որ կը շարադրեմ հոս, երբ գրելը ձեռք կ'առնեմ գրելու հա - մար ԵՐԿՈՒ ԿԱԹԻԼ ԱՐՑՈՒՆՔ-ի պատ - մութիւնը, ինչպէս չգրուած շատ մը բա - ներ խոցոտուած կը մնան սրտիս մէջ վէճքի պէս եւ հետզհետէ ժամանակը կ'անցնի ու կ'ըլլայ անոնց սպեղանի : Նեո - ուած թուրքի պատմութիւնը վրայ, ա - նոնք կը սպասեն ի վերջոյ այն օրուն, ուր գրելը ձեռք պիտի առնես, ինչպէս գիւղացին՝ բրիչը, կենքի մակերեսային երեւոյթներէն անդին, մեր ներսը, խո - րունկը թաղուած յոյգերը փորելու, որոնք յանկարծ դադարադողի կը հասնին մակե - րեան վեր, և գրելը կ'ըլլայ իր գործիքը՝ զանոնք կենքի վերադարձնելու, ճիգով մը, որ վրէժ լուծել կ'ուզէ :

Իր առաջին յայտնութեամբ, ի հարկէ, նոյնիսկ արձանագրուելու պահանջով մը յղի, անիկա ծոցուոր կ'ըն մըն է, որ ըն - տրութիւն չունենալով, կը փոռի եղած տեղն իսկ եւ աշխարհին կ'ընծայէ իր բերքը : եւ այդ շատ մը չգրուած բան - րէն՝ ահա այս մէկը՝ Երկու Կաթիլ Ար - ցունքը, բնաւոր, դաժան պահանջիկ - տութիւն մը ունի իր սակարդ պարպելու իմ մօտալուտ վերջին օրէս առաջ, երբ ամէն ժամ այդ մօտալուտ օրուն քմի - ծաղն ունի աչքերուն մէջ : ան կը մղէ զիս մահուան երեսին խնդալով՝ գրելը ձեռ - քիս, որովհետեւ մահուան գերազոյս տաժանքը չարիչ բան չէ եթէ ոչ մեկնիլը մեր ներսը ունեցածները առանց մեզմէ դուրս թափելու : Ամէն մարդ ոչինչով կու - դայ ու պէտք է ոչինչով մեկնի : Առաջը հետը չտանիլ, կ'ըսէ մարդը, ինչ որ ա - ոքի մեղի կը պատկանի : Եւ արդարեւ բաներ կան, որոնք չենք ուզեր հետե - րին անիլ, կարծես հոն, մեր երթալիք տեղը անոնք աւելի կ'սկսուի պիտի ըլ - լան եւ յաւիտենականօրէն, քան թէ կեանքը, որ միայն ստոր մըն է եւ որ վերջնականօրէն կ'որոնցուցինք, ինչքան որ ալ ըսողներ ըլլան թէ վերադարձը կա - րելի է :

1947ի թէ 48ի դարնան էր, որ կէսօրէ վերջ մը, դառն ու թեթեւ, թեթեւոտ, ինչպէս պիտի ըսէր բանաստեղծը, սիւք մը կը սրափար ծառաստաններու կանաչ տերե - ւուտքին մէջ, կարծես ձմեռն մէջ թա - փած, փողոցի ցեխին խառնուած եւ անոր հետ անհետացած կանաչութիւնն է, որ ետ կու գար, ե ո՞վ գիտէ, թերե - լւս եւս ալ օր մը նմանօրինակ վերայաշա - նութիւն մը պիտի ըլլամ ու կարգամ իմ այս գործս, իբրեւ ուրիշ մը գործը : Ի՞նչ տարօրինակ բաներ կը պատահին երկրի, երկրէն մինչեւ երկրին : Նարդու - նին տեսնելու ելած էի : Այսպէս, յան - կարծ, չես գիտեր ուրիշ, Նարդունին

տեսնելու անբացատրելի փափաք մը, ը - սէք ինչ որ կ'ուզէք, դարնանային զե - ղում, հայերէն խօսելու տենչ, Հայու ե - րես տեսնելու կարօտ, որովհետեւ երբե - մըն օրերով, երբեմն շարաթներով Հայու երես չէի տեսներ, Հայու ձայն չէի լը - սեր, Հայու հետ չէի խօսեր, ու կը ըզ - դայի այդ տենչանքը, որ զիս առաւ - տարաւ մինչեւ Տամէմ փողոցը, Փարիզի կորսուած մէկ անկիւնը, Մոսկովայի կողքին, ուր կը գտնուէր «Յառաջ»-ի խմ - բագրատունը :

Երբ բացի դուռը, ներսէն սպառակաւ մեքենաներու ժխորը ընդունեցաւ զիս : Ո՞ո - չոր միջոց մըն էր, լեցուն սպառակաւ մեքենաներու ելլող - իջնող երկաթեղէն թեւեր, որ իրարու զարնուելով ծանր մթնոլորտ մը կը թափէին պարապ մի - ջոցին մէջ : Ներս մտնելուս՝ կարծես ետ - ետ հրուեցայ : անհաճոյ սպառակութիւն մը գրաւեց զիս եւ կարծես հսկայ դըն - դերներ պարապնեցին մարմինս ու զայն տարին դիմացի փայտէ սանդուխտ : Հոն է որ մարդեր կային, հաւանաբար՝ հայ գործաւորներ, բայց ինծի այնպէս թուե - ցաւ, թէ մեքենաներն էին գերակշռող

Գրեց՝
Զ. Մ. ՈՐԲՈՒՆԻ

տարրը : Ոչ ոք երեսիս նայեցաւ : Իսկ երբ հարց տուի, թեւ մը բարձրացաւ օդին մէջ եւ դէպի խորքը սանդուխտ մը ցոյց տուաւ ինծի : Այդ սանդուխտ պէտք էր որ եղած ըլլար փայտէ վերելակ մը սահ - մանուած եւ յանձնարարուած մեղի վերի կէս յարկը առաջնորդելու, ուր կը գտն - նուէր թերթին խմբագրատունը :

Այլ ու ձայն երկու սենեակներ դէմ դի - մաց էին : Երբ վեր ելայ, անմիջապէս ա - ջիս վրայ էր այն սենեակը, զոր դրա -ւած էր Նարդունի : Ան ոտքի ելաւ զիս տեսնելուն պէս եւ ընդառաջեց : «Ո՞րնդ - րեմ, Նարդունի, կ'աղաչեմ, ինծի հա - մար գործէդ մի՛ ըլլար : ես հոս տեղ մը կը նստիմ ու կը դիտեմ քեզի : Քեզի տես - նելու եկած եմ, ինչպէս կ'ըսեն մերին - ները, որ հազար ու մէկ բան ըսել է, բայց եւ այնպէս տեսնելը, ըսել կ'ուզեմ որ կաս, ահա հոս ես, իմ դիմացս, նըս - տեր ես, ի՞նչ աղուոր բան է, դիմացս նստեր ես, կարծես թէ ինծի համար, որ - պէսգի հայ խօսքին ձայնը չմարի մէջս : Գիտես որ, շարաթներ կ'ըլլան որ հետս հայերէն խօսող չըլլար : Միայն իմ Ֆը - րանսացի կ'ըսէ որ ամէն առաւօտ «բարի լոյս» կ'ըսէ ինծի, իմ Հայկթիւնս ըզ - դացնելու համար իր դէմքին վրայ վարդի պէս բացուած ժպիտին մէջէն : Կ'աղաչեմ, ժամանակը մի՛ կորսնցնես : ես կը դի - տեմ, մտիկ կ'ընեմ, այո, այո, մտիկ կ'ընեմ, կարծես թէ օտար երկրի մէջ չըլլայինք, հայերէն կը խօսինք, ինչ զարմանալի բան է, հայերէն կը խօսինք : Արդարեւ, զարմանալի բան կը թուի ին - ծի թէ յետագային ո՞վ պիտի խօսի հա - յերէն, ինչպէս չեն խօսի իրենց գաւա - ռագրառները ըստստուն իրենց Ֆը - րանսացիները : Մենք ալ անոնց պէս պի - տի ըլլանք, bonjour, bonsoir, comment ça va?, նայինք «Արաք» ըսել պիտի գիտ - նանք, բայց իրաւ է որ Արաքը մոռնա - լով պիտի մոռնանք Արաքին երգած մեր

(Շաք-ը կարդալ 4րդ էջ)

Fonds A.R.A.M

պատմութիւն տեղի ունենալիք դէպքերը, որ-
պէսզէն ճանդիսատեսը կապուած չըլլայ,
թէ ի՞նչ պիտի պատահի թատերախաղի
վերջնաւորութեան: Հանդիսատեսին կա-
պը չըլլայ պատմութեան ելքին հետ,
պէ՛տ դէպքերուն եւ վիճակներուն տրա-
այն անոր անհատական զարգացման եւ իր՝ անոր
մարտնչութեան մէջ: Հետեւաբար, թա-
տերախաղին իւրաքանչիւր տեսարանը,
ինքնին՝ ամբողջութիւն մըն է, կապ ու-
նենալով ճանդերձ՝ միւս տեսարաններուն
եւ նիւթին ամբողջութեան հետ: Թա-
տերախաղի սկիզբը. ափիւնքը եւ պատ-
մաններու վրայ նիւթին հետ առնչուող
զորանքներ ցոյց կը տրուին: Կամ, կարճ
ֆիլմ մը կը ցուցադրուի: Այս թատրոնը,
կապովի՝ ֆալսիւթի կարգ մը յատկու-
թիւններն են. երգ, նուագ, ներկայացնող,
հանգիստ եւ ժամանցի դերը, եւլն.:

Ուրեմն, յիշուած թատերական յատ-
կութիւնները՝ կը պատկանին պրեկտ-
եան դիւցազնեղական թատրոնին, «որ
կը դորձած է ամենապարզ համախմբում-
ները, որպէսզի, տայ՝ դէպքերուն ամ-
բողջական իմաստը եւ ուր չկան պատա-
հական կեանքի նմանող համադրում-
ներ...» (7):

Ինչպէս տեսանք, պրեկտեան թատրո-
նը արմատապէս առնչուած է պատմու-
թեան եւ դարուն տիրող յառաջագմբ դա-
րափարիստութեան: Ի՞նչ է կապը մարդ-
եան հետ միւս պարտադրուած օտարու-
մին, որ կ'օտարացնէ մարդը՝ ինքն իր
անհատին մէջ. կը մասնատէ՝ մարդուն
հարուստ զգացումները, միտքը եւ մար-
մինը: Ի՞նչ է օտարումին կապը հեռա-
տրցման յղացքին հետ:

«Փիլիսոփան»

Ձեռք մեկնաբանութիւնները սխալ
էին: Որպէս մեկնաբան՝ ձեռք որ-
դեպքած մեկնակէտը անկարելի կը
դարձնէր իսկական ֆնմադատու-
թիւն մը: Հանդիսատեսները կը
նոյնանային ձեռքի հետ եւ կը պատ-
շափէին աշխարհին: Կը մնայիք՝
ինչ որ էինք եւ աշխարհը կը մնար՝
ինչպէս որ էր» (8) — ընդգծումները
ներ կողմէն —:

Թեմիք մակարդակի վրայ, ասիկա
հակադրութիւն մըն է, ինչպէս՝ խո-
սակցական լեզուին մէջ կ'ըսուի «քնա-
կան խաղարկութիւն»: Այսինքն՝ իրակա-
նութիւնը կամ վիճակները պատկերացնել
արկայէն ինչպէս որ են, առանց անոնց
հակասութիւնները եւ զարգացման ատակ
ըլլալու բնոյթը ցոյց տալու: Միւս կող-
մէն, ասիկա թատերական կիրարկումն է
նորմալն այն ըմբռնումին, ըստ որուն՝
փիլիսոփաները, մինչեւ հիմա աշխարհը
ըզատած են. անհրաժեշտ է փոխել
զայն: Այսպէս, Պրեկտի թատերախաղին
մէջ, դէպքերը եւ տիպարները նոյն-
նէն են մնար. անոնք, կ'ենթար-
կուին տիպաբան փոփոխութեան՝ ըն-
կերային վիճակներու հետ, պատմու-
թեան ընդմէջէն:

Հեռաւորացումը՝ կը մերկացնէ պար-
տադրուած խորհրդաւորութիւնները: Կը
բացատրէ, մարդուն միջոցները հեռա-
տրացնելով՝ մարդը գիտակից կը դարձնէ
իր կարողականութեան եւ ուժին, կը խը-
լէ, դուրս կը բերէ զայն՝ դրամատիկ-
ական նիւթապայտուկի օտարումէն,
որ՝ միւրճուած էր ան: Յոյց կու տայ,
որ իրականութիւնը կարելի է փոխել, եւ
զորին կը մղէ զայն: «Հեռաւորացնել,
կ'ըսէ Պրեկտ, կը նշանակէ՝ պատմակա-
նացնել, այսինքն՝ մարդիկը եւ դէպքերը
ներկայացնել այնպէս ինչպէս անոնք
պայմանաւորուած են պատմութեամբ եւ
անցողակի են...» (9): Բեմին վրայ ներ-
կայացուած վիճակները՝ արդիւնք են
տիրող պայմաններուն. մարդ անհատը,
այդպէս է անոր համար, որ պայման-
ները այդպէս են:

Հեռաւորացման յղացքը, Պրեկտ կ'որ-
դեպքէ երեսունական թուականներուն,
իր երիտասարդ օրերուն: Ապագային, կը
զարգացնէ և կը յստակացնէ իր տեսու-
թիւնները:

Ինչպէս ըսինք, անոնք ենթար-
կուած են զանազան՝ հակասական մեկ-
նաբանութիւններու: «Թատրոնին մասին
նորմալ սերտողութիւնները եւ անոնց վրայ
հիմնուած մեծ մասը՝ դատարաններու կի-
րաբերէն են, ո՛չ թէ՛ իմ թատրոնին, որ
կը ներկայացուի հանդիսատեսին, այլ՝
այն թատրոնին, որ ներկայ է, իմ տե-
սութիւններու կարգադրած է՝ քննադատ-
ներու երեւակայութեան մէջ... Իրենց
ամբողջութեան մէջ իմ տեսութիւններս

շատ աւելի պարզ են, քան՝ այն ինչ որ
կարելի էր հաւատալ. աւելի պարզ, քան՝
այն ինչ որ անոնց ձեւաւորումը կրնայ
առիթ տալ ենթադրութիւններու...» (10):
Նոյն ծիրին մէջ կ'ընայ Պրեկտը Ան-
սամալի բեմադրութիւններէն՝ Պէննո Պեստի
մէջ կ'արտայայտութիւնը, որ 1946 — 1956
կ'աշխատի Պրեկտի հետ: Կ'ըսէ որ, այս
ժամանակամիջոցին, զործնական աշխա-
տանքներու ընթացքին, որեւէ ժամանակ
չի յիշեր, որ Պրեկտ զործածած ըլլայ
հեռաւորացում բառը: Ասիկա, երեսու-
նական թուականներու տեսական բանա-
ձեւում մըն էր, որ ան այլեւս չգործա-
ծեց: Որեւէ պարագայի, շատ վտանգա-
ւոր է՝ Պրեկտի տեսութիւնները անշատել
զործնականէն: Ապա, կ'աւելցնէ, որ ճիշդ
չէ մարդիկը (ըսել կ'ուզէ, մասնաւորա-
բար՝ հանդիսատեսները...) խրոչեցնել
վերացական գաղափարներով, փոխանակ
ազատ ձգելու անոնց զգայարանները,
զգացումները եւ միտքը, որ կարենան ըն-
կալել յստակ գաղափարներ» (11):

Հակառակ տրուած զանազան մեկնա-
բանութիւններուն, Պրեկտը ըմբռնել՝
զուտ գեղադրական անկիւնէն, կամ առ-
նել իր թատրոնը եւ տեսութիւնները, ի-
րենց ամբողջութեան մէջ, զանոնք գետե-
ղելով՝ պատմութեան մէջ, հեռաւորա-
ցումի յղացքէն տարբեր ըմբռնումները,
այս վերջին բանն տարիներու պատմական
զարգացումն եւ նորութիւնները, պրեկտ-
եան տեսութիւնները՝ մեծ ազդեցութիւն
ունեցած են և կը շարունակեն ունենալ
արդի թատրոնի զարգացման վրայ:

ՄԱՏԵՆԱԳԻՏՈՒԹԻՒՆԵՐ

ԵՒ ԾԱՆՈԹՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

1.— «L'Art comme procedé». page 84.
«Théorie de la Littérature».
Textes des formalistes russes, ré-
unis et présentés per Tzevtan Todorov.
Ed. Seuil.

2.— Տեսնել՝ «Նշաններու Դերը՝ Զինա-
կան Թատրոնին Մէջ» — «Յաւալ — Միտք
եւ Արուեստ», Յունիս 1, 1980, էջ 4:

3.— «Զեմ ձգեք, որ զգացումներս մի-
շատնեմ քառերկան աշխատանքի մէջ:
Ասիկա, սխալ պատկերացում մը պիտի
տար աշխարհին. կողմնակից եմ՝ ծայ-
րայեղօքն դասական, սառն, եւ բարձր-
բէմ մտաւորական ներկայացումներու:
Զեմ գրեք ծայրերու համար, որոնք կ'ու-
զեն իրենց սրտերը շեքմացնել...»:

«Զգացումները՝ անձնական են եւ
սահմանափակ. մինչ, միտքը ըմբռնելի է
եւ հետեւաբար՝ վստահելի»:
Հարցումի մը պատասխանը:
«Conversation with Bertolt Brecht»
«Brecht on Theatre» գրքէն, Ed. J. Wil-
lett.

4.— «Effets de distanciation dans l'art
dramatique chinois».
B. Brecht «Ecrits sur le Théâtre», I,
p. 590. Ed. L'Arche.

5.— «Le paradoxe sur le comédien».
Diderot. p. 187. մէջքերում՝ Frédéric
Ewen-ի կողմէ «B. Brecht» գրքին մէջ.
p. 174. Ed. Seuil.

6.— Կալիլէն, արդէն Խօսած է կարգ մը
ֆորմիւլներու շփոթութեամբ մասին: Այ-
նը շարքին, կը մտնան թէ, գեղեցիկի
զգացումը իր տեղը ունի՝ գիտական նոր
զգացումը մէջ: Մինչ, Օփընհայմըր, կը
գովէր գիտական աշխարհայեացքը, որ
ունի իրեն յատուկ գեղեցիկութիւնը և լաւ
պատշաճ էր մարդու գրաստած տեղին
աշխարհի վրայ...
«Petit organon pour le Théâtre» B.
Brecht. p. 9. Ed. L'Arche.

7.— «The literalization of Theatre».
«Brecht on Theatre». Ed. J. Willett.

8.— «Achat de cuivre» B. Brecht. Ec-
rits I, p. 498. Ed. L'Arche.

9.— «Sur le Théâtre Experimental». B.
Brecht. Ecrits I, p. 295. Ed. L'Arche.

10.— մէջքերում՝ Martin Esslin-ի կող-
մէ «B. Brecht» գրքին մէջ. p. 181.

11.— «Brecht», p. 23, Oblique, N° 20-21

ՀԱՏՈՒԱԾՆԵՐ

Հեռաւորացման Բաղափակական Տեսութիւնը

ԳԱՂԱԳԱՅԱՆ ԹԱՏՐՈՆԸ

Մերօրեայ թատրոնը որուն քաղաքա-
կանացման ակնհայտ ելքը, նախա-
պէս՝ ապաքաղաքական է: Ան կը սոր-
վեցնէր միջոց ըմբռնել աշխարհը՝ ինչպէս
որ իշխող դասակարգերը կը հասկնային,
որ կ'ապրէին: Բեմի վրայ պատկերաց-
ումն աշխարհի մը ըմբռնումները տար-
բեր էին այն չափով որ այս դասակար-
գերու ընդոյթ տարբեր էին իրարմէ: Իփ-
սէնի, Անթուանի, Պրահի, Հօֆմանի
թատրոնները անկասկած որ կ'ըմբռն-
նուէին որպէս քաղաքական իրա-
կանութիւններ: Սակայն, նկատի առնե-
լով, որ այս մարդիկը ինքնոյ առաք-
կայ չէին զանոնք ընկերութեան կառոյց-
ները, այլ՝ կը բաւականանային պարզ
փոփոխութիւններով, անոնք երբեք
իւր իր կերպով չփոխեցին թա-
տրոնի դերը: Միայն, երբ որ
դասակարգ մը՝ պրոլետարիատը, եւրո-
պական կարգ մը երկիրներու մէջ իշխա-
նութեան կը հասնի, այն ատեն թատրոն-
ները մէջնակ կու դան որպէս՝ քաղաքա-
կան հաստատութիւններ: Ծնորհիւ իր յա-
տուկ նկարագրին, որ բոլորովին տարբեր
է զինքը նախորդող դասակարգերէն, այս
դասակարգը՝ որ այլեւս իշխանութեան
տէնն է, չի բաւականանար այնպէս՝ ինչ-
պէս որ աշխարհը կը ներկայացուէր իրեն:
Ան, իր կարգին, աշխարհը իր ամբող-
ջութեան մէջ կը պատկերացնէ հանդի-
սատեսներուն: Հետեւաբար, թատրոնը
կ'ըլլայ քաղաքական անասման աշխա-
տանքի վայր մը: Աշխարհը՝ կարելի էր
եւ պէտք էր ներկայացնել իր զարգա-
ցումին մէջ: Պէտք էր յառաջդիմէր ա-
ռանց որ որեւէ դասակարգ ասմաններ
պարտադրէր այս յառաջդիմութեան,
պահպանելու համար իր շահերը:

Նախապէս, եթէ թատրոնի հանդիսա-
տեսին կրաւորականութիւնը՝ արտայայ-
տութիւնն էր կեանքի հանդէպ ժողո-
վուրդին մեծամասնութեան անտար-
բութեան, այժմ, կը վերածուէր՝ ներ-
գործական կեցողութեան, հանդիսատեսին կը
տրուէր աշխարհը, կը դրուէր անոր գոր-
ծունէութեան տրամադրութեան տակ:

«Nouvelle Technique d'Art Dramatique»
B. Brecht.

ՀԵՌԱՒՈՐԱՅՈՒՄԸ
(Հատուածներ)

Փիլիսոփան.— Ինչպէս նոյնացումը սո-
վորական կը դարձնէ այն՝ որ յա-
տուկ է, նոյնպէս, հեռաւորացումը՝
կը մասնաւորէ այն որ սովորական է:
Նոյնիսկ ամէնէն հասարակ երեւոյթ-
ները՝ կը կորսնցնեն իրենց ձանձրա-
ցուցիչ անիմաստութիւնը, եթէ զա-
նոնք ներկայացնեն որպէս մաս-
նաւոր եղանակաւորումներ: Հանդի-
սատեսը, այլեւս խոյս չի տար ներ-
կայէն, ապաստան փնտրելու համար
պատմութեան մէջ: Այլ՝ ներկան եւ
պատմութիւն կը նոյնանան:

Փիլիսոփան.— Գլխաւոր պատճառը, ո-
րով դերասանը պէտք է հեռու մնայ
իր ներկայացուցած տիպարէն, հե-
տեւան է. ակնարկութիւնները, ո-
րոնք թոյլ պիտի տան հանդիսատե-
սին՝ ըմբռնելու դերասանին կերպա-
րը, կամ, իրեն նմանող անձերու,
եւ կամ՝ իրենինն նմանող վիճակ-
ներուն, դերասանը պէտք է ինքզինք
դերբաւորէ այնպէս մը, որ ոչ միայն
իր պատկերացուցած տիպարէն, այլ
նաեւ՝ դուրս մնայ ատուր զարգացու-
մի ընթացքէն: Մարքսիզմի դասա-
կանները ըսած են թէ մեկնելով մար-
դէն է որ կապիկը աւելի լաւ կը հաս-
կեցուի, որովհետեւ անոր կը յա-
ջորդէ յեղաշրջումի ընթացքին մէջ:
Թատերադիրը.— Հեռաւորացում չի ըս-
տեղծուիր, երբ դերասանը տիպար
մը ստեղծելու պարագային՝ կը չէ-
զոքացնէ ինքզինք: Այլ՝ ան պէտք է
ցոյց տայ ներկայացուած տիպարին
եւ իր նկարագրին մակադրումը
(սիւփերփիզիալն):

(Դերասանուհին մարդու դեր կը խաղայ):
Փիլիսոփան.— Եթէ մարդ մը խաղար
այս դերը՝ ներկայացուած առնա-
կան նկարագիրը նոյն ցայտունու-

թիւնը պիտի չունենար: Իր մանրա-
մասնութիւններով եւ նորութիւններ-
ով ներկայացուած տիպարը՝ առ-
նական էր, որովհետեւ մարդը, ա-
ւելի ճիշդ՝ դէպքը, խաղցուցաւ կը-
նով մը կողմէ: Հետեւաբար, այն
տուեանները, որոնք յարաբերակա-
նօրէն կապ ունին սեռի հետ, մեկ-
նաբանը՝ եթէ մարդ է պէտք է ցոյց
տայ այն՝ ինչ որ կ'ընէ մը կը վերա-
դրէ մարդուն: Եթէ մեկնաբանը՝
կ'ընէ մըն է, պէտք է ցոյց տայ այն՝
ինչ որ մարդ մը կը վերադրէ կնոյ:
Դերասանը.— Ուրեմն, այսպէս ըսած,
ես չեմ տեսած աւելի կանացի կի-
ներ, քան՝ պատերազմի ընթացքին,
ճակատի վրայ, ուր կ'ընէր կը մեկ-
նաբանութիւն մարդոց կողմէ:

Դերասանուհին.— Պէտք է տեսնել փոք-
րերը՝ երբ մեծերը կը կապկեն: Որ-
քան ծուռ ու տարօրինակ կ'երեւին
մեծերը՝ իրենց վարմունքին մէջ:
Դպրոցի մը մէջ, տեսայ տղաք՝ որ
կը խաղային «Մարդ մարդու հա-
մար», ուր՝ փոք մը կը ծախեն: Տը-
ղոց համար, այս անհասկնալի գոր-
ծողութիւն մըն էր: Թատերախա-
ղը՝ ինքնին կը պարունակէ այս «ան-
հասկնալիութիւնը»: Ասիկա, առ-
նական չի՞ թուիր ըլլալ «հասկնալի»
այսինքն՝ մտածուելիք եւ որոշ տու-
եալ պայմաններու տակ՝ երեւակա-
յելի:

«Achat de Cuivre». B. Brecht.

ՓՈՐՁԱՌԱՅԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ՄԱՍԻՆ

Փիւքէյթրի փորձառութիւնները՝ ըս-
տեղծեցին թատերական ամբողջ քառս
մը: Ան, բեմը կը վերածէ գործարանի
մը եւ սրահ՝ հանդիսատեսներու հան-
դիսման վայրի: Փիւքէյթրը, թատրոնը
կը նմանցնէ խորհրդարանի եւ անդիսա-
տեսները կը նկատէ որպէս Օրէնդիր
Մարմին: Այս խորհրդարանը կերպարա-
նափոխուած ձեւով կը ներկայացնէ հան-
րութեան հարցերը, որոնք պատասխանի
կը կարօտին: Փոխանակ երեսփոխան մը
խօսելու ընկերային անթոյլատրելի պայ-
մաններու մասին, արուեստով՝ ատոր ըն-
դորինակութիւնը տեղի կ'ունենար: Այս-
պէս, բեմը կը ձգտէր տալ պատկերներ,
վիճակադրութիւններ, կարգախօսքներ,
որոնք պիտի օգնէին խորհրդարանին, հան-
դիսատեսներուն՝ հասնելու քաղաքական
որոշումներու: Փիւքէյթրի թատրոնը՝
անտարբեր չէր ծափահարութիւններու,
բայց կը նախընտրէր՝ երկախօսութիւն-
ներ: Ան չէր ուզեր հանդիսատեսներուն
փոխանցել փորձառութիւն մը լոկ, այլ՝
նեղի կը դնէր զանոնք, գործնական ո-
րոշումներ տալու եւ գործնականօրէն
միջամտելու՝ կեանքին մէջ: Բոլոր մի-
ջոցները կ'արգարացնէին հասնելու այս
նպատակին: Բեմին թէքնիք բաժինը կ'ը-
լայ ծայրայեղօքն բարդ...

Բեմին վրայ, գործիքները այնքան ծա-
նր կը կշռէին, որ Նոյննորմի թա-
տրոնի բեմը պէտք էր զօրացնէր պողպատ-
եայ սրահներով: Գեղադրական նկատա-
ռումները՝ ամբողջովին ենթակայ էին
քաղաքականին: Գծուած տեսարաններու
պէտք չկար, կարելի էր վաւերագրական
ֆիլմ մը ներկայացնել՝ նոյն նիւթի մա-
սին: Պէտք չկար ներկուած խաւաբար-
տերու, երբ արուեստագէտները (ձորճ
կրօց՝ օրինակ) անձնապէս ըսելիք մը ու-
նի խորհրդարանի ունեղորներուն: Փիւ-
քէյթրը, նոյնիսկ պատրաստ էր՝ բոլոր-
վին զանց առնելու դերասանները: Գեր-
մանիոյ նախկին կայսրին փաստաբանը,
երբ կը բողոքէ Փիւքէյթրի մէկ ծրա-
գրին դէմ, ուր դերասան մը պիտի պատ-
կերացնէր՝ կայսրը, Փիւքէյթրը, հարց
կու տայ՝ եթէ կայսրը կ'ուզէր անձնապէս
ինքզինք պատկերացնել: Նոյնիսկ՝ պայ-
մանադրութիւն մը կ'առաջարկէ անոր:

Փիւքէյթրի փորձառութիւնները, կը
խախտեն թատրոնի բոլոր ընկալեալ սո-
վորութիւնները: Անոնք կը փոխեն թա-
տերադրին ստեղծագործական մեթոդը,
դերասանին ոճը եւ բեմավայրի գործը:
Անոնք, կը ձգտին՝ թատրոնին տալ ամ-
բողջովին նոր ընկերային դեր մը:

«Le Theatre Experimental». B. Brecht.

ԵՐԿՈՒ ԿԱԹՈՒԼ ԱՐՑՈՒՆՔ

(Շար. Ա. Էդմ.)

ցաւերը: Առանց մեր ցաւին, մենք ի՞նչ պէտք է ունենանք: Կը ներքեւ, Նարդու-նի. քիչ մը շատ երկար — բարակ խո-սեցայ: Քեզի հետ խօսելու պահանջ ու-նէի: Ահա լմնացաւ, ըսի՝ ըսելիքս. հիմա կը մեկնիմ: Եւ սակայն, իրականութեան մէջ բերանս չեմ բացած, որովհետեւ Նարդունին, իմ լուսնային զգացումս՝ գլուխը սեղանին վրայէն վեր առաւ ու ըսաւ զուարթ բացազանչութեամբ.

— Ահա, լմնացի, հիմա կընանք խօսիլ: Կեցի՛ր որ քովդ նստիմ. այս ներսի ժխո-րէն բան մը չխմացուիր:

Նարդունին, իր կարծուկ հասակը տե-ղէն վերցուց եւ կը պատրաստուէր դուրս գալու սեղանին ետեւէն, երբ ես իրմէ ա-րագ՝ աթոռս առի ու մօտեցայ իրեն:

— Այսպէս աւելի լաւ է, ըսի: Ես ալ սեղանին կը կոթնիմ արմունկներովս: Ի-րար աւելի մօտէն կ'իմանանք այսպէս: Ատենէ մը ի վեր ահանջ ցցելու սովորու-թիւն մը եկաւ վրաս, կարծես խուլ պի-տի ըլլամ, եթէ քիչ մըն ալ երկար ապ-րիմ:

— Ատանկ ենթադրութիւններ մ'ըներ: Եթէ դուն քեզի համոզես որ խուլ պիտի ըլլաս, հաւատա՛, որ մը համոզումդ հա-ւատք պիտի ըլլայ: Այսինքն կ'ըլլաս՝ խուլ:

— Ի՞նչ դերքին բան պիտի ըլլար կեան-քը այդ պարագային, եթէ ուզածդ կարե-նայիր ըլլալ:

— Հիմա ձգէ՛ կրօնաբանութիւնը եւ Հա-յաստանի վրայ խօսիմք քիչ մը: Գացիր տեսար. երանի քեզի:

— Հարցը երթալ տեսնելը չէ, սիրելի Նարդունի. հարցը այն է, որ Հայաստան մը կայ եւ այդ Հայաստանին գերագոյն պարտականութիւնը պիտի ըլլայ որ մը՝ միւս կէսն ալ տանելու ծածկիկներու ձեռ-քէն: Կը կարծե՞ս, որ մենք՝ խեղճուկրակ Հայերս, որ մը նոյնիսկ այդ տեսակ մը-տածում մը մեր մտքին ծայրէն պիտի անցնի եւ ի՞նչի, որո՞ւ վրայ յենուելով. միշտ օտարի՞ն վրայ. վայ մեզի. օտար բառը երբ բաւէ մենք մեզ խաբելու հա-մար, կը մենք մեզի օտարացած ենք. եթէ վաղը պէտք ըլլայ՝ նոյնիսկ չենք կրնար համախմբուիլ. մեզի պէս մարդիկ ՇԱՓԵԼՆԵՐՈՎ բաժնուած, իրարու միւս ուսելով նախ մենք մեզի պիտի ոչնչաց-նենք: Կը ներքեւ, գիտեմ քեզի հետաքրք-րող բանը՝ Հայաստանի Գորգներու Համագումարը: Քեզի բան մը ըսե՛մ. Ժը մ'ան փաւ գրականութիւնը. նախ եր-կիրը զօրացնել հոգիով եւ ուժով, առանց կռիւի քեզի հոգ տուող չըլլար. գրական-տութիւնը մերոնց համար այդ բանին կը ծառայէ, եթէ նոյնիսկ ան չի կրնար ներ-բութիւններու հասնիլ: Ի՞նչ կ'արժէ ներ-բութիւնը, երբ ժողովուրդը կորսուի: Մի՛ մոռնար որ մենք մարդասպաններու ոճմակներով չըջապատուած ենք: Խաղա-լիք չէ: Կարծեմ, շուտով իրիկուն պիտի ըլլայ. դուրսը ցերեկը սկսեր է ստուռ — բանալ. կը ներքեւ, կինս ինծի տեղ մը պիտի սպասէ. չփխցնեմ:

Գրեցեալս ինծի ընկերացաւ մինչեւ դուռը «ցտեսութիւն» ըսելով: Ես սկսայ տակաւին սանդուխէն վար իջնել. կար-ծեմ երեք աստիճան իջած էի, երբ ետե-ւէս անունս լսեցի: Անշուշտ ինքն էր, թերթին տէրն ու տնօրէնը՝ Շաւարշ Մի-սաբեանը, իր թաւշտ ու դուրձ ձայնո-վը: Արդարեւ, երբ ետեւս դարձայ, հոն էր, սանդուխէն գլուխը ծառի մը պէս տնկուած, դէմքը բաց, հպարտ գլխու մը վրայ, որմէ համեստութեան բուր — մունք կու գար ինծի, բայց որուն ետեւը հպարտութիւն մը ծուարած կը մնար, միայն իր ձայնին շոյանքն է որ դաւալի կը դարձնէր:

— Ահ, կը ներքեւ, պոռացի գրեթէ միեւ-նոյն ժամանակ, երբ իր ձայնը ինքզինքնի համար այնքան հեռու էր իր հպարտու-թենէն, աւելի մտերմիկ չունէ մըն էր, թաւշային եւ մետաքսային, միանգամայն

առանց դադրելու առնական հանգամանք մը ունենալէ: Ներքեւ, պարոն Միսաբ-եան, կրկնեցի՝ ես ինքս յուզուած կա-րեւորութիւն տուած ըլլալուն համար իմ անշուք անձիս: Բայց անմիջապէս, ա — նուղակիօրէն, առաջին բառերովը միտ-քը դացած էր իմ անձէս անդին, դէպի մեր հասարակաց օրանը՝ Հայաստանը:

— Ի՞նչ է. Հայաստան կ'երթամ եւ մէյ մը ներս չես մտնել տեսածներդ, կերած-ներդ պատմելու համար:

— Ի՞նչպէս թէ չէ եւ ի՞նչ ուրախու — թեամք. մանաւանդ շատ բան ունիմ ձեզ-մէ սորվելիք:

Մինչ այդ արդէն իրեն քովն էի եւ ան զիս առաջնորդեց իր գրասենեակը: Գրա-սեղանին առջեւն ենք, որովհետեւ միւս կողմը, պատին վրայ փակցուած էր Հա-յաստանի մեծ քարտէջ մը եւ մեր աչ-քերը յառած են անոր լայնքին ու եր — կայնքին վրայ:

Ինքն էր խօսողը, անդադար. խօսքն աւելի հարցումներ էին ըսածները, որոնց պատասխանները ինքն էր կու տար, ո-րովհետեւ, հաւանաբար՝ հին — հին յի-շատակներ են որ կ'ուզէր արթնցնել իր մտքին մէջ եւ միեւնոյն ժամանակ դա-նտը կրկին ապրելու համար. բայց, վեր-յիշումները այնքան արագութեամբ կը ճամբորդէին միտքին հոգին, որ ձայնը կը խեղդուէր կոկորդին մէջ, զիս մղե-լով աւելի արագ, աւելի մեծ հապճեպով, աւելի աւերչելով իր պատմութեան մէջ եւ իմ խօսքս ալ կը վազէր իր ետեւէն, չնչհաստ, հեւալով, նման՝ մրցումի ե-լած մարդիկ: Եւ սակայն ես դրդապատ-ճառ մըն էի, որպէսզի ինքը կարենար նստիլ անվերջ խօսակցութեան մը ինք — դիւքին հետ, թէեւ միշտ՝ ոտքի, որով — հետեւ, նստիլ պիտի նշանակէր՝ հիւրա-սիրութիւն, մինչդեռ ինքը մեկնած էր երկար ճանապարհորդութեան մը, երկար երկրախուզութեան մը: Եւ, ձեռքին մէջ սեղմած քանակին սուր ծայրը անդադար կը տեղափոխէր քարտէջին մէկ ծայրէն միւսը, վերէն վար ու վարէն վեր, ձա-խէն աջ եւ հակառակը, բայց ո՛չ միօրե-նակ կամ միալար, այլ՝ ոստոսուն, լա-րախաղաց ու այնքան ցատկուտան եւ յա-րաշարժ, այնքան արագութեամբ, որ մեծ դժուարութեան մատնուած էր կարենալ հետեւելու իր երազի ոստումներուն: Այսպէս, կը շարունակէր ցատկուտել քա-րտէջին մէկ ծայրէն միւս ծայրը եւ անէ՛ն՝ ձայն, ինչպէս ձայնէ՛ ալ: Հայաստանի աշխարհագրութիւնը խորձանքի վերա — ծելով, առեղծուածային, այսինքն՝ ա — նընթեռնի, անըմբռնելի եւ անընտելի բանի մը, հոկայական սարդոստայնի մը, որ ծովէն դուրս կը յայտնուի մէկէն ի մէկ ու մեծնալով, մեծնալով կ'անյայ — տացնէ ծովը, կ'ըլլայ հէքեթիկներու եր-կիրը, որուն մէջ գլորած է գործին մը պէս, հեւ ի հեւ, հեւասպառ ու հեւա — սարսուռ, բայց եւ այնպէս՝ հրճուալի, կախարդային, միեւնոյն ժամանակ ար — տասովոր մանկութիւն մը եղած այն պատմութիւնը, որու մասին խօսիլը ար-գելուած է, ինչպէս Աստուծոյն անիծուած հրէշ մը, ինչպէս Հայաստանի գիւղի մը զարմանահրաշ հարսանիքի մը օրը, երբ ոտքերը գետնէն կը փրթին ու թափահա-րելով կը բարձրանան՝ երկնքին մէջ պա-րելու համար, պոռալու համար, պոռչ — տալու, պոռպոռալու համար: Բայց, «Սո՛ւս, լուսնի՛ն», ինչպէս կ'ըսէ քե-թողը՝ «լուսնի՛ն, լուսնի՛ն»:

Քանակին ծայրը երբեմն կանգ կ'առնէր տեղ մը, ա՛հ, վարանումով կամ թերեւս հանգիստ մը առնելու համար, այո՛, կայծակի արագութեամբ կամ արշաւի մէջ ինկած, ինչպէս մեր պատմութիւնը անընդհատ արշաւանքներ եղած է մին — չեւ Անիի վրայ նետուած անվերապանա-լի լուսնիւնը: Ո՛վ Բագրատունիներ, դուք ուրեմն անիծուած էիք եւ իմ մայ-րիկս անգամ մը միայն բերանը բացաւ խոր ծերութեան մէջ, բերանը ծռմըռ — կելով, քաշկոտելով, կարծես մա — շած բառերը կեղտի մէջ նետելու ձեւով

մը, վերջնապէս «է՛հ, ինչ կայ որ, ըսաւ մայրիկս. Սմբատին պէս լայն ու բարձր չէր, պղծակ էր, ինծի պէս. դուն գիտես, դուն տեսար, տարիներով տեսար այդ փոքրիկ կնիկը, լուսն միշտ լուսն, բայց պողպատէ կամքի տէր էր, ինչպէս՝ Ա — նին, որու մասին չեն խօսիր անգամ, ո-րովհետեւ Հայոց ամենագեղեցիկ վեր — ջին քաղաքամայրը եղած էր, բայց նաեւ անոր եւ մանաւանդ անոր համար, որ ան մեր քանդուած դուռը եղաւ»: Հոս է ամէն պարագային, այս կէտը որուն վը-րայ իմ կախարդի քանակը կանգ առաւ թէ ո՞չ՝ չեմ գիտեր, չեմ յիշեր. ամէն կէ-տի վրայ կանգ կ'առնէր կամ չէր առնէր, որովհետեւ անհունութիւն են անոնք, ո-րոնց վրայ կենալով կը կորսուէին մին — չեւ անոնց յատակը, որ մեր մէջն է: Հոս է ուրեմն որ կը պոռային եւ հիմա միայն կը հասնիմ թէ ինչո՞ւ ես իմ ձայնս չէի իմանար, երբ Շաւարշը կը «շաւարշա — նար» եւ ես կը փլէի, բայց թերեւս կը բարձրանայինք երկուստեք միասին դէ — ցի երկինք, չէնքին տանիքն վեր, առանց գիտնալու թէ ի՞նչ էր ըրածնիս, միայն թէ մեր առջեւ յարուցանէինք հայկա — թէն անուններ, Հայաստանի անուններ, մեր հոգիներէն փրցուած կտոր — կտոր պատառիկներ եւ ոչ թէ Փարիզ, Լոնտոն կամ Նիւ Եորք, անոնք բան մը չեն արժեք: Մեր հոգիները անդադար կեր — տելու համար, մեզի Հայաստանը պէտք է եւ կ'ոգեկուչէի, քանակն ու անոր ծայրը իմ նայուածքիս մէջ խօթած, ա՛հ, այդ Գեղարդէն է, որ ըսել է՝ տէգ, նիդակ, կամ դանակ, կամ՝ սուր: Փայտուած Ե-րուսաղէմէն մօտ երկու հազար տարի ա-ռաջ, եւ մինչեւ հոս, այս լեռներուն մէջ, այս քարերուն մէջ բերուած ու պահուած՝ Գրիտոսի մէջքը ծակող այդ տէգը, որ հիմա կը գտնուի՝ էջմիածին: Հա, հոն՝ ուր միակ ծննեալ է, որ իջած է: Այս էր սկզբնական եկեղեցին, ժեռուտ անտառին գլխին փորուած, Գեղարդ, ա — հա Գեղարդը, կ'ըսէ յուշարարը եւ լե — բան կողերուն մէջ փորուած այս եկեղե-ցին, իրենց հաւատքին ուժովը, այս հայ-կական եկեղեցին եւ լեռնն ի վեր բաց-ուած քարայրները կամ պարզապէս ծա-կերը, ուր կ'ապրէին աղօթելով եւ մե-ղանջելով իրենց ժամանակին մենա — կեացները, տեսակ մը սուրբ մարդիկ, սրբութեամբ ապրող մարդիկ, եկեղեցին պահ դրուած նիդակի շուքին մէջ, այս — պէս կը խօսէր ինծի իր շուքին մէջ առած յուշարարս՝ նրազգած Ստեփան Զօրեա — նը, որ զիս հիացումէ — հիացում կը բարձրացնէր: Ահա, սակաւ ալ Գառնին է, յուսնական ոճով հրաշակերտ բերդը, ցցուած լեռան պոկուածքին, հսկելու հա-մար վարը՝ Դուին մայրաքաղաքին վը — րայ. այո, Դուինն էր, եւ ատոր համար Զօրեանը ձեռքէս բռնելով զիս խուճէն կը հեռացնէր չըսելու համար, որ ան ալ ինծի մէջ բռնեցի՞նք մը չորցող ցամաք ճառէն համ չէր առնէր, բայց ինչպէ՞ս գիտցաւ, որ ես անկիրթ, կըր — թութիւն չունեցող գրչակ մըն էի, որ պէտք ունէր իր բնագոյնական բացատ-րութիւններուն ու անանջներս լարած, վերացած մտիկ կ'ընէի միայն շինու — թիւններուն կապուած, անոնց հոգին սեղմած քառակուսի ու կըր գիծերուն հէքեթով, որովհետեւ այդ գիծերն էին որ կային, որ մնացեր էին ու քաղաքը դացեր մաքրուէր էր, սրբուէր եւ սրբա-ցեր էր ու կ'ըլլար հէքեթ մը հիմա արձակագրին բառերուն մէջնէն դուրս ժայթքող:

Ու վերն էր, այո, վերէն կը հակէր վա-րի քանդակներուն վրայ ցցուած Տըր — դատայ թախտը, ահա այս անմաքառելի բարձունքէն վեր, ուրկէ թշնամին պէտք էր որ բարձրանար այդ ամրոցը քանդե-լու համար, բայց ինչպէ՞ս յոխորտ, հը — պարտ ու քիչ մըն ալ գոռոց, հեռուէն, վարէն գիտնած, երբ այնքան հիւրըն — կալ էր մեր բազմանգամ խուճէն հա — մար Գեղարդի ճամբան: Ահա կարծես 1500 տարի ետ փոխադրուած էր եւ մէ-կը չտեսայ շուրջս, եթէ ոչ ստուերներ, որ կը շրջէին, թաղակիր կամ սաղաւար-տաւոր, բայց մենք արդէն հասեր էինք ու նստեր էինք կոլտողի մը պարտէզին ծառերուն տակ եւ օդ կ'առնէինք կոլտո-ղին գիւնին խմելով ու շամբուրներուն վրայէն խլելով ոչխարի համեղ միսը, հոտուէտ եւ երազաբեր: Ձեր քանակը այնպէս արագ կը վազէ կոր քարտէզին վրայէն, որ ինծի կը թուի, թէ ես ինծի է որ կը պատմեմ կոր նորէն Հայոց եր-

կիրը երթալ ապրելու համար: Կը պատ-մէի ինչ որ տեսեր էի, օրերայի երե — կոյթ՝ թէ պոռայ՝ փողոցներուն մէջ ու ճաշարաններէն ներս՝ ուր ճաղպան եր-գերը կը թնդային, այսինքն մեր տիրա-նոյշ երգերը ամերիկեան զուարճալի եր-գեր եղեր էին, որպէսզի մենք երթայինք գիւմարները խեղդելու եւ սեւ ծովը նետելու, ինչպէս անոնք մեզի, որովհե-տեւ քայլերդ մը միշտ խախտուի է, մինչդեռ սիրոյ տիրու երգերը մեր քայ-լերը դէպի մահ կ'առաջնորդեն: Հա, աղաւթ, Երեւանին վրայ կեցաք: Ձեր քանակին քիթը կարծես սօսիմով բա — կեր մնացեր է Երեւանին վրայ: Հիմա պիտի ուզէիք Երեւան ըլլալ, չէ՞, պա — րոն Միսաբեան, ինծի պէս, այո, ինծի պէս կամ ես ձեզի պէս: Բայց ես Երե — ւանի մասին չէ որ պիտի խօսիմ, Երե-ւանը մեծ քաղաք է, Գաղաքամայր Հա-յոց ժողովուրդի եւ ժողովուրդով եւ սիրտս կը լեցնեմ հայութիւնով եւ քաղ-մանքով, որ ան հայ է, օտար չէ, հայ են բոլորը, որ կը փթթին մայթերուն վրայ ու կը զարմացնեն, բերանարաց կ'ընեն զիս, երբ առաւօտուն կանուխ Սրտիկանի վրայ բացուող պանդուկի իմ պատուհանէս կը նայիմ՝ գործի դացող երկսեռ բազմութեան, եւ յետոյ՝ դէպի դպրոց աճապարող մանկիկները իրենց մայրիկներուն ձեռքէն բռնած, եկեղա-րաքարը հանրակառքերը, լեկ լեցուն, ա՛հ, ինչպէս պիտի ուզէի, որ խղաւ — յինք միասին կենանք այդ սրտեղիչ պա-հերուն վրայ, երբ ուրիշներ կը հրմա — կեն քեզի՝ տեղ բանալու համար, ոչ թէ նստելու համար, այլ՝ մէկ ոտքի վրայ կենալու տեղ գտնելու համար հանրա — կառքին մէջ կամ փողոցներուն մէջ քա-լելու տեղ չինելու համար առջեւ: Այն-քան խճողուած են փողոցները, բայց խնդրով կ'ըսէինք, ոչ թէ չզայնացած, «խնդրեմ ներքեւ», ու կ'անցնէինք: Քա-նակին ծայրը կը շարունակէր մնալ Ե-րեւանի վրայ եւ երբ ապշած՝ դուրս վերցուցի ու նայեցայ իրեն, ա՛հ, ինչո՞ւ նայեցայ իրեն եւ ան ալ կը նայէր ին-ծի, անշարժ, ոչ մէկ գիծ կը շարժէր լարուած դէմքին վրայ եւ, ահա, տէր իմ, քիթին շուրջ, աչքերուն երկու կող — մերը կազմուած երկու խոռոչներուն մէջ մէյ մէկ կաթիլ արցունք կային, ան-շարժ, թերեւս ալ քարացած, գոյն փո-խած, դեղնոտած արցունքի երկու կա-թիլներ եւ ես միմալ կը ճամբորդէի, Ղարաբաղի մեկնութիւններուն տուէ, Արարատին վրայէն դացի անցնելով քա-լամուրը Արաքսին վրայէն եւ հասաւ Վասպուրական, Տիգրանակերտ, եկալ Շիրակայ դաշտը ու չինցի Ախուրանի եկեղքը հանճարեղ Անին, իմ խեղճ եւ աղմուշունչ մեծ մայրիկիս օրանը, իր մե՛ծ, մեծ, մեծ պապուն՝ Սմբատ Բագ-րատունիին կառուցած հայրենապաշտ — պան պարսպաքաղաքը, որ հինգ դար վերջ խեղդուեցաւ Ախուրեանի կապարա-գոյն ջուրերուն մէջ:

Կարծեմ երկուքս ալ յոգնած էինք մեր Հայաստանեան արշաւներէն: Մանր էր Հայաստանը, շատ ծանր մեր յոգնած ուսերուն վրայ, ստիպուած էինք քալաւ առ քայլ, կամաց կամաց քալելով մօ — տենալ փայտը սանդուխտի եւ ոտքս ա-նոր վրայ դնելէ առաջ ետ դարձայ ձեռ-քը սեղմելու համար, իրմէ բաժնուէնս առաջ: Ծիւղդ այդ պահուն է որ ժպտե-ցայ իրեն իմ մանկունակութեանս հա — մար եւ այդ ժպիտին պատուհանէն տե-սայ իր պղտորած աչքերուն երկու կող — մերը հանդուղ խոռոչներուն մէջ մէյ — մէկ արցունքի խոշոր կայլակները: Դի — մացէն, մեծ պատուհաններու ապակի-ներէն ներս ծորող լոյսը իր ճառագայթ-ները նետեր էր անոնց մէջ ուր կը փա-լիւլէր աւելի քան լիճի մը գուլալ ջու — րին մէջ, որովհետեւ մարմնին աղը այդ լիճի մէջ, որովհետեւ հաւաքուած: Ձեմ պահուն անոնց մէջ էր հաւաքուած: Ձեմ գիտեր թէ ինչո՞ւ համար Օսիփ Ման — տեղազամի ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԶԱՄԲՈՐՈՒՄԻ ԹԵՍԵՒԵՐԵՆ ՎԵՐՋԻՆԻ ՄՈՂԸ մտքիս մէջն — անցաւ երբ առաջին քայլս առի վար իջ-նելու համար՝ «պէտք է դառնալ նման ինչու համար»։ Ասկա, հա — լեռնաշղթայի մը շուրջ: Ասկա, հա — կանաք լանաբար, կուգար անկէ, որ կանաք ուսերուն վրայ քիչ մը շատ ծանրացած ինչ, խօսակցիցիս, պարոն Շաւարշ Մի-սաբեանի տրամութեան եւ հրճուանքին խառն բեր:

2. ՈՐԲՈՒՆԻ



ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ

Օ Ր Ա Թ Ե Ր Թ

ՀԻՄՆԱԴԻՐ՝ ՇԱՒԱՐՉ ՄԻՍԱԿԻԱՆ

Fondateur : SCHAVARCH MISSAKIAN

56° ANNÉE — No 14.773

LE NUMERO 2 F.
56° AN. SU. — ԹԻԻ 14.773

ՓԱՐՈՍԸ

ԵՐԲ ՎՏԱՆՓԱԽՈՐ Ե ՆԱԽՈՒՆ

Վերջին կիսամեկի ընթացքին, Հայ Գեղարվեստական Դաշնակցության պաշտոնական — օրինական մամուլի հաւատարմը ընթերցողը, անպայման, կը նշէ՝ մարդ որ ընկերավարականութեան նուիրուած յօդուածներու «կարկուտ»ին աւելցած է տեսութիւն — մտաւորականութիւն — մշակոյթ սուրբ երրորդութեան յատկացուող «Նշանակ» մը:

Այս տողերը ստորագրողը, ինչպէս անկասկած «Յառաջ»ի բոլոր գրիչները, կը հրճուին նման մտաւորական յորդուածով: Գրչակցներու անունով խօսելու իր լուծումը չունիմ, եւ ուրեմն, ամապարեմ աւելցնել, — կը հրճուէի ես՝ զոնք տարի մը կամ «վեց ամիս առաջ, երբ սկսեց տեսութեան նուիրուած յօդուածներ տեսնել: Վերջապէս, ես ալ մէկն էի անոնցմէ, որոնք Համագումարէն, որ Հայ միտքը տեսութեան պէտք չէ անջատուի, ունայն դրժնապաշտութեան մը անունով: Հաստատում որ, տեսութեան դաշտին մէջ՝ մտաւորականներու գոլթանին շնորհիւ միայն կրնան բուսնել մեր մշակութային ու քաղաքական մտքի նոր ծիլերը, մի քանի սխալ մտորաբանք էի տեսական հարցերու մասին, «Յառաջ — Միտք» եւ Արուստ»ի էջերուն մէջ: Ու թէեւ, ըստ փութեան մամուլը անապատ մըն է, ուր մտաւորականները ընդհանրապէս պարապ տեղ կը բարբառին: Ֆրանսայի նոյնքան խոսքի ու երաշտահար չէ, որքան միւս գաղութները: Տեսութեան մասին, «Համագումար» մը լսուեցաւ այս էջերուն մէջ, վերջին մի քանի տարիներու ընթացքին: Աւելի ճիշդ՝ «Բազմերգ» մը, հեղափոխական ինքն ինքն ոչ միշտ ներդաշնակ, որ մեր խոսքի մասին ինքն ինքն համարաշխարհութիւն չգտան, երջանակութիւնը ունեցան հակաճառող լսելու:

Անուններու ցանկը, կարծեմ՝ անծանօթ է «Յառաջ»ի ընթերցողներուն կամ ԻԲՄՈՒՐ՝ գործունէութեան հետեւողին — բուն, — Նշանեան, Պրլտեան, Թերզեան, Սեդէն Խ., Սեդէն Գարոյեան, երբեմն Վահէ Օշական ու Զ. Որբունի, եւ այլն: Ինչպէս ըսի, այս գրչակցներու անունով չեմ կրնար խօսիլ: Ես կային, կրնամ վերահաստատել սա մէկ խօսքը, — երբ պատմական Հ.Յ.Դ.Ս. օրինապահ օր — լիւրերը սկսան հրատարակել ու արտատրուել տեսութեան նուիրուած շարք մը յօդուածներ՝ ուրախացայ: Ամէն մարդ եւ ամէն անձ՝ տեսական մտածումի պէտք ունի: Ես կային, Հայ Գեղարվեստական Դաշնակցութիւնը, իրենք ամենակարեւոր կուսակցութիւնը Հայ Ժողովուրդին եւ Վասիլիքէ՝ անցեալի մը քաղաքական տեսութեան ամէնէն աւելի պէտք ունի տեսական հարցերու վերաբարձրումին: Քննադատութիւններ ու գանգատներ կարելի է ունենալ՝ առաջին օրէն իսկ: Մամուլը — գիտական լեզուն, որ կը ծանրաբեռնէր տեսական յօդուածները, միշտ տանելի չէր, կամ, ոչ իսկ՝ մատչելի, հակառակ անոր, որ Ժողովուրդին եւ անոր մասնակիցին փառաբանումը՝ Հ.Յ. Դաշնակցական սկզբունք մը եղած է անցեալին: Կրկնութիւնները շատ էին: Երբեմն այնպէս կը թուէր, որ ամէն մարդ նոյն ֆրանսերէն գասագրերը Սիւս — ֆո — յէն տուն բերած, նոյն էջին դարձուցած «բիշ մը տարբեր» ձեւով բարդանաւ: Երբ այս բոլորը հասկնալի ու ներելի էին: Լիբանանի արհեստագործները մէջ Հայ Ժողովուրդի պատնէջ

եղող Հ.Յ.Դ.Ս. տեսութիւնը՝ խոցելի էր, սակայն, պայմանները այնքան դառն էին, որ կարելի էր ըսել՝ «սպասե՛ք, չիօսինք, չըննդատենք մեր ապահով ափերէն»: Քննադատութեան այս ինքնազրպուժը՝ երբեմն անկարելի կը թուէր, եւ ես, զոնք մէկ պոթովում արտօնեցի ինքզինքիս, երբ Հ.Յ.Դ.Ս. գաղափարապետականութեան խօսնակները անընդունելի հեղինակապաշտութեամբ պատգամեցին Համայն Սփիւռքի իր — թէ գասալիք մտաւորականութեան: (Տե՛ս «Սփիւռքահայ» Մտաւորականութեան Հարցը», Յատաճ — Միտք եւ Արուստ, Յունիս 3, 1979):

Ուրեմն սպասեցինք: Լիբանանի անէծքը չվերացաւ եւ այսօր ամպերը մռայլ են նորէն Միջին Արեւելքի վրայ, թէ՛ Պէշրոքի, թէ՛ Թեհրանի վերեւ: Իրաւունք չեմ զգար այդ շրջաններուն մէջ կատարուող ամէնօրեայ կարգաւորութիւններուն ու գործնական աշխատանքներու մասին ջրհեղափոխութեան ընելու: Սկզբունքով կը հաստատուի, որ տեսութեան մը տեսական քննադատութիւնը՝ բացարձակ ազատութեան ոլորտին կը պատկանի: Ես կային, գործնական, մանաւանդ՝ օրհասական գետնի վրայ տարբեր բնոյթ ունի Հարցը: Օրինակ, առնենք՝ գիտութիւնը: Պատե՛ր րազմի ընթացքին իր պարտականութիւնն է հնազանդել, «յառաջ» հրամանը երբ լսէ՝ գործէ ու ի հարկին՝ մեռնի, այս է օրհասական պահանջը, գործնական տեսականին: Սակայն, այդ հասարակ գիտութիւնը կրնայ կառուել տեսական իր հաստատելու, որ տրուած հրամանը սխալ քաղաքական մտածումի արդիւնք էր: Իրաւունք ունի հաստատել, որ սպայկոյրը սխալ որոշումներու յանգած է, — եւ ինքն ողջ — առողջ վերադառնայ պատերազմէն, եւ կամ պատերազմը դառնայ տեսական, կէս-քննական վիճակ, իրաւունք մըն ալ ունի «տեսական հարց» պահանջելու:

Այսօր, Հայ մտքի տեսութեան պատնէջները Սփիւռքահայութիւնը Փաղան — գաղութներու հրետանիին դէմ պաշտպանելու կոչուած չեն: Պուրճ Համուտի մէկ կարեւոր անկիւնն է տեսութեան դաշտին, որուն ընդհանուր տարածքը բոլոր ըստփութը կ'ընդգրկէ, կը պարփակէ ըստփութը հայութեան միտքը, — միտք մը՝ զոր կը տանջէ Լիբանանի Հարցը, որ սակայն չի կրնար միայն այդ հարցով խօսիլ: Երբեմն (համայնալ) մնայ: Մեզի կը մընայ ընել գործնական ինչ որ կրնանք (օրինակ՝ «Յառաջ»ի հանգանակութիւնները), սակայն՝ ոչ լուր: Տեսութեան դաշտին մէջ ոչ հրամանատար, ոչ ալ պատգամախօս կրնայ՝ մենաշնորհաւ եւ հեղինակաւոր դերը ունենալ ինքնաբերաբար: Տեսութեան աշխարհին մէջ, հեղինակութեան միակ կոտուրը՝ յատկապէս արտայայտելու փորձն է: Կուսակցութիւնը չէ կենսական այս տարածքին մէջ, այլ՝ հաղորդ — ա — կցութիւնը: Մտքի կուսակցութիւնը չէ արժէքը, այլ՝ բեղուն յարաբերութեան մէջ մտնելու կարողութիւնը:

Երբ կ'ընդգծեմ «փորձ» բառը, կ'ուզեմ շեշտել, որ տեսութիւնը անխուսափելի — օրէն յարաւորութիւն է: Ես կային, աշխարհն ալ լարձուն պողոտաներ ու մայրիկներ ունի, ուր մարդիկ ոչ թէ՛ յաւիտենական ճշմարտութիւններ կամ մուլթր փարատող

փարոսներ պէտք է յուսան զոնք, այլ՝ մամբայ մը, որուն միակ առաքինութիւնն է մեզ տանիլ այսօրու անկիւն՝ վաղու անկիւն: Հայ անձը ու հայ Ժողովուրդը, իր կամքէն անկախ պատճառներով, չընթերցեն ճամբորդներու հաւատալիքէն մըն է, որուն ճակատագիրն է թափառել՝ արդի պատմութեան լաբիրինթոս ճամբաներուն վրայ:

Այդ ճամբան փնտռողներուն համար, տեսութիւնը՝ «մտքի լոյս» է, կամ՝ «կըրնայ ըլլալ», ինչպէս կ'ըսէ վերջերս «Ազգայն» Շարաթօրեակ — Դրօշակ»ի մէկ խմբագրականը: Սակայն, ամէն լոյս փառոս չէ, մանաւանդ ամէն տեսութիւն՝ փարոս չէ: Վերջերս, դժբախտաբար, Պէշրոքէն դէպի Սփիւռք արտօնող փարոսեան ճառագայթները, մեզ (անդի — տակցօրէն, անշուշտ) աւելի՛ աւազախըրումի կը հրաւիրեն, քան՝ ապահով նաւահանգիստի: Արդէն, անկարելի է այդ տեսական ապահովական տեսիլքը: Ըստփութը հայութեան համար, միայն ծամանակաւոր ապաստաններ կան: Ուղիս երկա՛ր է, ու սալարկուած՝ լքուած տեսութիւններու ճերմկող կմախքներով: Փորձեմ՝ բացատրել, թէ ո՛ւր եւ ինչո՞ւ վտանգ կը տեսնեմ:

×

Տեսութեան մասին մտածողն ու գրողը, ինչ շրջանակի մէջ ալ գործէ, սակայն, մանաւանդ՝ եթէ Հայ է, ստիպուած է սկսիլ սա ընդհանուր եւ յաճախ մոռցուող հաստատումով: «տեսութիւնը՝ երկինքն իշած ճշմարտութիւն մըն է, ու տեսական վէճ մը, անփոփոխելի, յաւիտենական ճշմարտութիւն մըն է»:

Գրեց՝
ԽԱԶԻԿ ԹԵՕԼԵՕԼԵԱՆ

տատելու փորձի պէտք չէ վերածուի: Անկասկած, կան տեսութիւններ՝ որոնք աւելի՛ հիմնական, համապարփակ ու բազմառնէն են, քան՝ ուրիշներ: Սակայն, տեսութիւնը՝ կրօնական ամբողջատիրական դադափար չէ՛ եւ պէտք չէ՛ ըլլալ: Միայն չէ, եւ ոչ ալ՝ յաւիտենական»:

Ի՞նչ է, ուրեմն: Պարզ է. տեսութիւնը՝ գիտակից մը — տածումն է, որ կը փորձէ միտք — լեզու եւ աշխարհ — դրժ կապերը սերտ պահել: Եւ, տեսութիւնը՝ եթէ լուրջ է, երբեք չի փորձեր մնալ զուտ անձնական, միայն տեսիլք, այլ՝ կը ձգտի մասնակցել «բազմերգ»ի, բազմաձայն խօսակցութեան: Կը փափաքի, ինքզինքը պարտադրել՝ խօսքի եւ գործի կրկնալի փորձադաշտներուն մէջ փորձուելով, եւ ոչ թէ՛ այս կամ այն կազմակերպութեան հեղինակութեան ապաւինելով:

Ի՞նչ հետեւանք ունին նման ընդհանուր բնորոշումներ:

Ա. — Նախ, տեսութեան այս սահմանումն է կը հետեւի, որ տեսութիւնը չի կըրնար անկախ ըլլալ կեանքի գործնական պայմաններէն եւ հոլովոյթէն, անոր տնտեսական, թեքիք ու քաղաքական իրավիճակէն: Ունինք մեր մէջ մտածողներ, որոնք փիլիսոփայական մտաւորութիւնը կը նախընտրեն մշակել, ուր բառը միայն ուրիշ բառերու հետ կը խօսի, ոչ՝ ուրիշ անձերու եւ իրականութիւններու: Նման մարդանքներ օգտակար են սա իմաստով, որ մտածողն միտքն ու լեզուն կը մարդեն, բայց ի՞նչ օգուտ հաւաքականութեան մը՝ ունենալ մարդիկ — ներ, որոնք միայն մենախօսութիւն ու

մենամարդութիւն կը նախընտրեն: Կը մնան լուսանցքին վրայ: Իրենց ընտրութիւնն է այդ, ոչ գովելի, ոչ ալ պախարակելի, այլ պարզապէս՝ ցաւալի, եթէ ազգային մտահոգութիւններու տեսակէտէն նայինք անոնց:

Բ. — Այս առաջին սահմանումէն ետք կենսական է նոյնքան հաստատ չեւտե՛րով ըսել՝ տեսութիւնը կը մերժէ բը — թամիտ մատերիալիզմ — նիւթապաշտութեան այն մօտեցումը, որ տեսութիւնը կը վերածէ գործնական իրավիճակի գերիմ ու խօսակցին: Ստալինի օրերուն, համայնավարութիւնը կը ճառէր այսպէս, ու մինչեւ այսօր ալ կան այսպէս արտայայտուողներ՝ ձախէն՝ Ամերիկայի մէջ, ալ — դրամատիքական խօսնակները ու անոնց պնակալէզները (չատերը՝ նոր հարաւարացած, պարարտ Հայ պարծուներ) այսօր նոյն խօսքերը կը կրկնեն, — կարեւորը՝ դրամը կամ տնտեսականն է, կարեւորը՝ գէշը կամ քաղաքականն է — զինուորական ուժն է, կարեւորը... ամէն ինչ է, բացի տեսական մտքէն: Այս լիւր քաղցրութեան ծառայողները, տեսութիւնը կը պատկերացնեն՝ իրենց գովաբանող եւ հլու — հնազանդ աղախինը «գործի» մարդոց, — հարուստները կամ հօգնները կը գործեն, իսկ տեսութեան կը մնայ արդարացին անոնց ըրածը: Երբեք գասակարգի մը կամ ընտանիքի մը շահերը պաշտպանել՝ հաստատելով որ խմբակի մը շահը՝ ամբողջ քաղաքականութեան մը շահն է: Այսինքն՝ տեսութեան կու տան համոզիչ ձեւով ստելու պարտականութիւնը:

Գ. — Տեսութեան բացարձակ անկախութիւնը եւ անոր ծառայական դերը հասարակական մերժողին կը մնայ բնորոշել՝ թէ ի՞նչ է տեսութեան կիսանկախ բնոյթը, եւ ի՞նչի վրայ հիմնուած է ան: Գործ — Միտք բառերու բնեւորացումը մերժող ամէն անձ, պարտաւոր է բացատրել, թէ ի՞նչ են պայմանները՝ անոնց կիսանկախ գործակցութեան:

Տեսութիւնը, ինչպէս ըսի, բազմաթիւ մարդոց ու մտքերու խօսակցութեան արդիւնքն է, ոչ միայն խօսակցութեան, այլ նաեւ՝ անցեալի հետ խորհրդակցութեան: Տեսութիւնը կիսանկախ է, որովհետեւ պատմական հորիզոններ ալ կը տեսնէ: Հաղորդակից է անցեալի ժամանակային տարածքին մէջ դեռ — յամեցող իմաստութեան: Միաժամանակ, ներկայի երկրաշնչային մտածումներու ցանցին մաս կը կազմէ, եւ կը մերժէ անոնցմէ խցուած զարգանալ: Բառին ու մտքին բնոյթը կ'արտօնեն, որ տեսութիւնը աւելի շատ ու աւելի՛ հեռու տեսնէ, քան զուտ գործնական հորիզոններով դրամած միտքը: Այսպէս ըսել՝ գործնականը ըստփութը չէ, այլ՝ պարզապէս հաստատել, որ բուն գործնականութիւնը... տեսութեան հետ զուգորդում մը կը պահանջէ, ամէն ճիւղի մէջ:

Թող արտօնուի ինձի մատնանշել, որ ամերիկեան պիլգիլտի ամէնէն յաջող հաստատութիւնները եղան անոնք, որոնք զուտ գործնականով սահմանափակուել մերժեցին: Զուտ գործնականին սեւեռող ընկերութիւն մը, կրնայ չիմել եւ ծախել տարուէ — տարի աւելի՛ կատարելագործուած ու յաջող մեքենայ մը, որ երկարատեւ կրնայ այդ հաստատութեան արտօնել՝ շուկային տիրապետելու: Սակայն, շուկայի տեսութիւնը միայն կ'արտօնէ գործի մարդուն տեսնել՝ որ բոլորովին նոր շուկաներ՝ բոլորովին տարբեր մեքենաներ պիտի պահանջեն...

Անշուշտ, գործնական — տնտեսական մարդի տեսութիւնը ունի իր անունը (տնտեսագիտութիւն) եւ իր քուրմերը: Սփիւռքահայութեան աւելի՛ բարդ ու պահանջկոտ գոյավիճակը... մեզի պէս «սիրող» տեսաբաններու մնացած է, հաստատ

մանցի յատուկ թատրոններու մէջ դա - սական զոյգ տիպարներու խաղերը, ա - րագ հարցում - պատասխանները, կա - տակները, թերիմացութիւնները, ինչ - դուքը, լուսութիւնը:

Բնադրին մէջ յիշուած բեմադրական ցուցմունքներէն՝ արդէն կարելի է եզ - րակացնել որ, ներկայացումը կը պահան - ղէ՝ ճշգրիտ խաղարկութիւն եւ մեծ ու - չափութիւն՝ մանրամասնութեան վրայ: Մասնաւոր, թատերախաղը հիմնուած է վիճակներու վրայ եւ ոչ թէ՝ գործո - ղութիւններու, ինչպէս դասական թատ - րոնին մէջ: Ուստի հիմնուած է տիպար - ներու շարժումներուն վրայ: Բեմադրու - թեան ամէնէն յաջող պահերէն էր, օրի - նակ՝ երբ էսթրադան կ'օղկէր կը հանէ, մէջը կը նայի եւ վրան կը դարնէ՝ բան մը փնտռելով: Նոյնը կ'ընէ Վլատիմիր՝ իր պիտակով: Նկատելի էր երկուքին շար - ժումներուն ճշգրիտ ներդաշնակութիւնը: Սիրէի դասական տեսարաններէն մէկն էր՝ Բ. արարին 3 զլխարկներու խաղը: Ծա - րունակաբար, իրարու ետեւէ, էսթրա - կոն եւ Վլատիմիր իրենց զլխարկները եւ Լաքին մոռցուած զլխարկը իրարու կը փոխանցեն, գլուխներուն վրայ գետեղե - լէ յետոյ: Ապա, արագ անցք մը երկա - թօտութեան. Վլատիմիր, կը հարցնէ, ե - թէ՝ զլխարկը կը յարմարի իրեն. եւ էսթրադան անհետանալով պատասխանը՝ «Են՝ գիտեմ»:

Հետաքրքրական է որ՝ իդական տի - պար չկայ գործող անձերուն մէջ: Սա - կան, բնագրէն յստակ է արդէն, թէ Վլ - յատիմիր՝ որոշ իդականութիւն մը ու - նի եւ բեմադրութիւնը աւելի երեւելի դարձուցած էր ատիկա: Միւս գոյգէն՝ Լաքին աւելի իդական է, որ բեմադ - րութեան մէջ կը յայտնուի, երբ երկար մազերը ետեւ կը հրէ: Առաւել՝ որոշ մանկականութիւն մը կայ Վլատիմիրի եւ էսթրադանի մէջ, որ կ'երեւի ժամանակ անցնելու համար իրենց խաղացած խաղե - րու ընթացքին: Անոնք՝ Փոփօ եւ Լաքի

սէի թատերախաղին մէջ: Մինչ, Պէ - քէթ՝ Ռոփէ Պլէնին կը յայտնէ, թէ Կո - տոն իրեն կը թեկադրեն՝ «godillots» եւ «godasses» բառերէն, որոնք Փրանսերէն խօսակցական լեզուին մէջ կը նշանա - կեն՝ կօշիկ (նկատի ունենալ, որ թա - տերախաղը կը սկսի էսթրադանի կօշիկը գործողութեամբ: Ապա, իւրաքանչիւր արարի վերջաւորութեան, էսթրադան, բեմին յառաջամասը կը տեղաւորէ կօշիկ - ները, ճիշդ Ձափիլինի ոտքերուն՝ Վէ դեր - քով: Կարծէք, ըսել կ'ուզէ՝ խեղճ կօ - շիկներն ալ կը սպասեն... Երբ, էս - Թրադան, խաղին սկիզբը վերջապէս կը յաջողի հանել կօշիկը եւ կը ձգէ որ քիչ մը շունչ առնեն, Վլատիմիր՝ կը բացա - դանչէ. «Ահաւասիկ մարդը ամբողջ, որ կ'ամբաստանէ իր կօշիկը, երբ իր ոտքն է յանցաւորը»: Եւ, դեռ խաղի ընթաց - քին կայ էսթրադանին՝ իր իսկ կօշիկնե - րը չձանչնալը, վերահագնելը, եւն...): Անգլիական առաջին բեմադրութեան հե - ղինակ՝ Փիթըր Հօլի նոյնիմաստ հարցու - մին պատասխանելով, Պէքէթ, կ'ըսէ թէ՝ Հօլի մեկնաբանութիւնը պիտի ըլլայ այն - քան ճիշդ, որքան՝ միւսներունը:

Մարթին Կասին, հետեւեալ ձեւով կը բացատրէ. «God» անգլերէն կը նշանա - կէ՝ Աստուած. մինչ, Փրանսերէն «ot» յաւելուածը՝ կը պզտիկցնէ ենթական. ինչպէս՝ Փիէթ, Փիէթո, Ծառ, Ծառոյ, Կատ՝ Կատո: Կասին, կը մեղքեթ նաեւ էրիք Պէնթլին, որ կը յիշէ թէ, Պալզա - քի կատակերգութիւններէն «Le Faiseur»ը աւելի կը ճաշցուի Ուրեմն, Մարքատէն՝ որ առուտուրի մարդ է, իր բոլոր տնտեսական ձախողութիւնները կը վերագրէ իր նախկին ընկերակցին՝ Կատո - յին: Ինք կը վճարէ Կատոյի ոճիրներուն գինը: Իր պարտատէրերուն առջեւ սա - կայն, ան միշտ յոյս ունի, որ Կատոն պի - տի գայ որ մը եւ պարտքերը վճարուին: «Ամէն մարդ իր Կատոն ունի. սուտ Գը - րիստափոր Գոլոմպոս մը...» կը գրէ Պալզաք: Այսպէս, նախ կեղծ Կատո մը

րօնական խորքին, որ կարեւոր տեղ ունի թատերախաղին մէջ: Վլատիմիր կը հար - ցնէ էսթրադանին՝ եթէ Աստուածաշուն - չը կարդացած է. վերջինը կը պատաս - խանէ թէ, աչք մը նետած է եւ կը յիշէ գունաւոր քարտէսները եւ ուր կ'երա - դէր մեղրալուսինը անցնել: Վլատիմիր, կը յիշէ Թիսուսի խաչելութիւնը եւ երկու աւագակները, որոնցմէ մէկը կը փրկուի միւսը՝ կ'անիծուի: Հարց կու տայ, թէ չորս աւետարանիչներէն ինչո՞ւ մէկը մի - այն կը յիշէ՝ աւագակին փրկուած ըլ - լալը, եւ միւսները՝ ո՛չ. հակառակ անոր որ հոն կամ չըլակայր պէտք էր ըլ - լային: Թատերախաղական է հետեւեալ եր - կախօտութիւնը. -

Վլատիմիր. - Զեա կրնար բոպիկ եր - թալ:

Էսթրադան. - Բայց՝ Թիսուս գնաց:

Վլատիմիր. - Թիսուս... Թիսուս ի՞նչ գործ ունի ասոր հետ... Թիսուս՝ ինք - զինքը Թիսուսի հետ չեա բաղդատեր...

Էսթրադան. - Ամբողջ կեանքիս ընթաց - քին՝ ինքզինքս անոր հետ բաղդատած եմ:

Վլատիմիր. - Բայց, հոն՝ ուր որ էր, տաք կ'ընէր եւ՝ չոր:

Էսթրադան. - Այո, եւ ուր արագ կը խաչէին...

Երկրորդ արարին մէջ, էսթրադան՝ Կա - յէնի եւ Արէլի վերաբերեալ կ'ըսէ. «այդ - ամբողջ մարդկութիւնն է». այլ խօսքով՝ Կայէնի անէծքը մարդկութեան վրայ: Ու - րիշ տեղ մը, կը փորձեն զղջալ՝ իրենց ծնած ըլլալուն: Վերջապէս, Լաքիի նշա - նաւոր ճառը, որ հետեւեալ ձեւով կը ըս - կուի. «Նկատի ունենալով որ, ինչպէս կ'ըսուի հանրային գործերու մէջ: Փուշ - ների եւ Ուաթմանի անձնական Աստուծոյ մը դա - դա - դա - դա - դա... ճերմակ մօրուքով դա - դա - դա - դա - դա...»: Միւս կողմէն, նկատի պէտք է ունենալ, որ, երբ տղան կու գայ՝ Կատոյին հա - մար կ'ըսէ «Պարոն Կատոն», այլ խօսքով՝ կը մարդկայնացնէ Կատոն. մինչ, Լաքին կ'անձնականացնէ, հետեւաբար, կ'ը մարդկայնացնէ՝ զԱստուած: Եթէ, ան - շուշտ, այս բոլորին մէջ մեկնինք այն վարկածէն, որ Կատոն՝ Աստուած է:

Ստեղծագործական արարը բարդ ե - ղանակաւորում մը ըլլալով, հեղինակը, պարզ է, կ'ազդուի տարբեր նիւթերէ եւ ազդակներէ, եւ անշուշտ՝ անգիտակիցը ունի նաեւ իր դերը:

Կատոյին ո՞վ ըլլալը՝ անշուշտ հար - ցադրումի կը մղէ հանդիսատեսը: Կատո - յին ինքնութեան շուրջ մէկ պատասխան չկայ. ատիկա, աւելի խորհրդաւոր եւ հետեւաբար՝ աւելի հետաքրքրական կը դարձնէ թատերախաղը: Իմաստ չունի հեղինակին հարցնել անոր ինքնութեան մասին, որովհետեւ հեղինակը իր բա - ցատրութիւնը ունի եւ որ կը պատկանի իրեն. կարեւորը՝ ընադիրն ու բեմադ - րութեան տրուած մեկնաբանութիւնն է: Հակառակ դասական թատերախաղ մը չըլլալուն, ուր յստակօրէն կառուցուած

հարցը, ենթակայ ըլլալով ժամանակի յարատեւ փոփոխութեան եւ շարժումի մէջ ըլլալով, միշտ հեռու է ընկալուելէ»: Թատերախաղին մէջ, ժամանակը՝ միշտ ներկայ է եւ կը ճնշէ տիպարներուն վը - րայ: Առաջին արարին մէջ, Փոփօն, միշտ ժամացոյցին կը նայի, աճապա - րանքի մէջ է կարծես, տեղ պիտի հաս - նի: Երկրորդ արարին, ժամացոյցը կոր - սնցուցած է (ժամանակը կը դադարի իրեն համար, որ բաղդատմամբ միւս երկու - քին՝ աւելի իրական տիպար մըն է: Կամ, այս երկուքին հանդիպելէ յետոյ, կը կոր - սնցնէ ժամանակի հասկացողութիւնը...): Էսթրադան, չի յիշեր, որ քանի՞ հոգի եւ ո՞վ էին զինք ձեռողները: Առաջին ա - րարին մէջ՝ ծառը մերկ է. երկրորդ ա - րարին, որ ըստ բնագրին մէկ օր յետոյ միայն տեղի կ'ունենայ, արդէն՝ քանի մը կանաչ տերեւներ կան: Երկրորդ ա - րարին, Փոփօն կուրցած է, Լաքին՝ համբացած: Էսթրադան, չի յիշեր իրենց հանդիպած ըլլալը: Այս բոլոր անհետեւի կացութիւնները տեղի կ'ունենան, որով - հետեւ կարելի չէ բռնել ժամանակը եւ ըմբռնել ինքնութեան մէջ տեղի ունեցած փոփոխութիւնները: Ռոնալտ Հէյ - ման, կ'ըսէ թէ Պէքէթ հետամուտ է ինքնութեան հարցով, որովհետեւ իր - լանտացի է ծագումով: Սակայն, այդ բոլորին փրկարարը՝ Վլատիմիրն է, ո - րովհետեւ ան յիշողութիւնն է, տրամա - բանութիւնը՝ դէպքերուն. ան, պատմու - թիւնն է բեմին. ինքն իր Կատոն է եւ լուր չունի...

Թատերախաղին երկրորդ արարը՝ հա - մաշափութիւնն է առաջինին: Հետաքր - քրական պիտի ըլլար նոր ընթերցողի մը տալ բնագրեր եւ առաջին արարին տեղ երկրորդը գնել: Պիտի տեսնենք, թէ ո - չինչ կը փոխուի կացութիւնն: Ինչո՞ւ. որովհետեւ, թատերախաղին մէջ՝ ամէն ինչ կը կրկնուի, տիպարները չեն զար - դանար, բախում չկայ անոնց միջեւ, այլ՝ խորացում: Դէպքեր չեն պատահիր, որ կացութիւններ փոխեն: Եթէ, իւրաքան - չիւր արարի վերջաւորութեան, Վլատի - միր եւ էսթրադան կ'որոշեն երթալ եւ չեն շարժիր, ատիկա՝ ձեւական աֆք մը չէ, ատիկա՝ հաստատումն է, թէ անոնք դեռ հոն պիտի մնան վաղը, միւս օրը եւ նոյն արանները անհամարօրէն կարելի էր կըրկ - նել: Արդէն, Պէքէթ ըսած է, թէ երրորդ արարը՝ շատ պիտի ըլլար: Միւս կող - մէն, սպասում կը նշանակէ՝ ժամանա - կի ապրում. ասոր փորձառութիւնը, որ մշտական փոփոխութեան մէջ է: Թա - տերախաղի մէջ որքան որ փոփոխու - թիւններ տեղի ունենան, կացութիւնը սակայն, կը մնայ միշտ՝ նոյնը: Փոփօն, օրինակ, կ'ըսէ. «Աշխարհի արեւունքն - րը՝ ճշդուած քանակ ունին... ամէն ան - գամ որ մէկը լալ կը սկսի, ուրիշ մը կը դադարի լալէ»: Հետեւաբար, Կատոյին սպասումը եւ անոր դալուստը՝ պիտի ըլ - լայ փրկութիւնը՝ ժամանակի այս ճըն - շումէն:

Պէքէթ, աւելի հետաքրքրուած է դա -

"WAITING FOR GODOT"

“ՍՊԱՍԵԼՈՎ ԿՕՏՈՅԻՆ”

կը խաղան: Կը խաղան՝ քաղաքավար եւ մարդավարի ըլլալու խաղեր: Քէն կը պահեն, կը հաշտուին: Ծառ ըլլալ կը ձե - ւանան՝ մէկ ոտքի վրայ կենալով: Եր - կուքին աւելի մանկական՝ էսթրադանն է՝ ձանձրացած, երբ այլեւս կ'ուզէ դուրս փախիլ՝ կը վազէ բեմին ձախ կողմը, ապա՝ ալ, ապա՝ խորքը եւ դէպի հան - դիստեսները (խաչ մը չինելով...): Եւ ամէն անգամ՝ սարսափահար, ձեռքը սրտին, կարծէք՝ խոշոր եւ քմայեղոտ մա - նուկ մըն է, մինչ Վլատիմիր՝ գուրգու - րոտ կուր մը: Իրենց այս մանկականու - թիւնը միւս գայ՝ սպասումի ձանձրոյթէն եւ կը հակադրուի անշուշտ, խորքի բար - դութեան:

1961ին, Փարիզի բեմադրութեան Թա - տերախաղը կը ներկայացուէր՝ պարապ բնի վրայ եւ տիեզծ ծառ մը՝ պատ - րաստուած ձիաքոմէթթի կողմէ: Մինչ փիթը Հօլի անգլիական բեմադրութեան ծառը կը զարդարէր՝ զանգանան անպէտք առարկաներով: Պլէնի վերջին բեմադը - րութեան մերկ ծառը կար: Բոլորակա - ձեւ, ցիխոտ, չորցած, ճաթնուած յստակ մը պատրաստուած էր, որ կը շեշտէր՝ տիրող ամայութիւնը: Գետինը կ'ըլլայ՝ ցոլացում տիպարներու հոգեվիճակին: Գետինն այս բեմայարդարումը՝ մերկ ծառին հետ, տարբեր մոլորակի մէջ ըլ - լալու տպաւորութիւնը կը ձգէր (մա - նաւոր, ամէն արարի վերջաւորութեան լուսինը կը բարձրանար...) եւ, ինչ որ կը համապատասխանէ՝ Պիքէթեան աշ - խարահայացքին. հեռանալ՝ տեղի եւ ժամանակի սահմանափակումներէն:

Ո՞վ էր սակայն այս Կատոն, որուն ամ - րով էր կու արար դերասանները եւ հան - դիստեսները կը սպասեն, եւ որ՝ չի դար:

Ամերիկացի բեմադիր՝ Ալէն Դենայտըր, երբ հարց կու տայ Պէքէթին, թէ ի՞նչ ըսել է եւ ո՞վ է Կատոն, վերջինը կը պատասխանէ. «Եթէ գիտնայի՝ պիտի ը -

կու գայ եւ վերջապէս, երբ Մարքատէն քանդուելու վրայ է՝ իրական Կատոն կը յայտնուի, որ կը վերադառնայ Հնդկաս - տանէն՝ հսկայական հարստութեամբ:

Արդեօք սպասելով Կատոյին, չի նշա - նակիր՝ սպասել Աստուծոյ կամ աստու - ծոյ մը, պարզապէս՝ «փորձել Աստուած» մը, որ պիտի գայ: Ատիկա կրնայ նաեւ ըլլալ արտայայտութիւնը՝ Աստուածա - շունչի ձգած ազդեցութեան՝ մարդկու - թեան հաւաքական ենթագիտակիցին վրայ, որ Թիսուս դարձեալ պիտի գայ եւ փրկէ մարդկութիւնը. «Կատոն է այս. վերջապէս՝ փրկուեցանք» կը բացատրանչէ Վլատիմիր, երբ ձայն մը լսելով կը կար - ծէ, որ՝ Կատոն է: Միւս կողմէ, Ժան - Ժաք Մայուն կը նշէ, թէ «Կատո» իրլան - տերէն խօսակցական լեզուի մէջ կը նը - շանակէ՝ Աստուած: Եւ կամ, ինչո՞ւ չէ՝ իւրաքանչիւր մարդ իր հասկցած Կատոն ունի, որովհետեւ ամէն մարդ, վերջա - պէս՝ բանի մը կը սպասէ մինչ կը վերա - բերի՝ Ռոփէ Պլէնի մեկնաբանութեան, երկրորդ արարին մէջ յատկանշանական ժեսթ մը տեղի կ'ունենայ, երբ էսթրա - կոն կը կրկնէ, թէ պիտի երթայ այլեւս, Վլատիմիր, բեմին մէջտեղը, խորանի մը կամ բարձրութեան մը վրայ եղած ըլ - լու հեղինակութեամբ՝ ձախ թեւը կը բարձրացնէ, ապա, մատնեմատը բթա - մատին միացնելով, կ'ըսէ թէ չեն կրնար երթալ, որովհետեւ Կատոյին կը սպասեն: Դարձեալ՝ երկրորդ արարին, Լաքին եւ Փոփօն արդէն ինկած են եւ խաչ մը կը կազմեն: Էսթրադան եւ Վլատիմիր, ըս - պասնէլ յոգնած՝ իւրաքանչիւրը խաչա - ձեւ կ'երկարի: Ինքնին վրայ, կը պատ - կերացուի՝ տիպարներէ շինուած խաչ մը, որ կրնայ Կատոյին սպասումին առթած տառապանքը նշանակել: Ատիկա՝ արտա - յայտնութիւնը չէ՞՞ արդեօք Վլատիմիրի խօսքին. «Իւրաքանչիւրին՝ իր պզտիկ խաչը»... որ կը համապատասխանէ ան - շուշտ, Կատո «պզտիկ Աստուծոն»:

Անհրաժեշտ է հոս անդրադառնալ՝ կը -

դափարներու արտայայտուած ձեւերով քան՝ անոնց խորքով: Այսպէս, ձեւի վը - րայ հիմնուած նախադասութիւններ՝ կը լեցնեն երկաթափութիւնները: Պէքէթ, յաճախ կը յիշէ Ս. Օգոստինոսի հետեւ - եալ խօսքը. «Մի՛ յուսահատիք. գողերէն մէկը փրկուած էր. մի՛՛ ենթադրէք. գո - ղերէն մէկը անիծուած էր»:

Ուրեմն, երբ խորքի զարգացում չկայ ո՛չ տիպարներուն, ո՛չ ալ դէպքերուն մէջ մարդուն (տիպարներուն ընդմէ - ջէն...), զլխաւոր արժանիքը՝ իր հոն ըլլալն է, բեմին վրայ եւ ուրիշ արժա - նիք չունի, բացի՝ ներկայ ըլլալէն: Պէ - քէթի համար, միտքը անկարող է արձա - նադրելու կամ ըմբռնելու՝ իրականու - թիւնը: Իրականութիւնը՝ ցոլացումն է գիտակցութեան (մինչ, նիւթապաշտ մը՝ ընդհակառակն, պիտի ըսէր, թէ գիտակ - ցութիւնը՝ ցոլացումն է իրականու - թեան): Թատերախաղին մէջ զարգացում

ՖԻԼՆՍՈՖԻ ՏԵՄԱԲԱՆՆԵՐԸ

Հիայ. զարգացումը՝ փոփոխության խարկանք է, Պեքեթի համար: Ասոր համար, երկու արարները որ կ'անցնին, տեղի կ'ունենան ժամանակի եւ անմիջական իրականության սահմաններէն դուրս:

Թատրոնի ախարհները հեռացնել ընդհանրապէս իրականութենէն, կը նշանակէ՝ օտարել մարդը, ինչ որ ձգտումն է ըստպատկան ընկերութեան եւ անոր քաղաքական ձգտումներուն: Մղելով մարդը ծայրայեղ օտարումի եւ նոյնը պահելով իր անմիջական իրականութիւնը՝ աւելի կ'անմարդկայնացնէ մարդուն գոյութիւնը աշխարհի վրայ, ընկերութեան մէջ: Վերջապէս, ընկերային անմիջական իրականութիւնը՝ իր որոշիչ դերը ունի մարդուն վիճակը ճշդելուն: Ահա, նման պայմաններու մէջ տեղի կ'ունենայ Կոտոյի սպասումը...:

Պեքեթի Թատրոնը, յստակ է, չի պատկանիր այն Թատրոնին, որ աշխարհը կը դիտէ մշտական շարժումի եւ փոփոխութեան մէջ. իրեն համար, արուեստը՝ առանձնութեան «աստուածացումն» է եւ միակ զարգացումը՝ զարգացումն է դէպի ներքին մարդը: Ինչ ալ ըլլայ սակայն, դիտողին աշխատանքը, որ մարդը, պահուան մը համար առնուազն՝ Կոտոյի մը չի սպասեր: Եթէ, Փոծծոյի եւ Լաբլի յարաբերութիւնը առնուի՝ իշխողի եւ իշխուողի դիտանկիւնէն, զոն նոյնութիւնն չիայ. շատ նախնական է այդ կապին բացատրութիւնը: Բեմադրութեան մէջ, ապա, Վլատիմիր՝ Փոծծոյի վրայէն անցնելով, կ'ըսէ. «մարդկութիւնը ամբողջ» ընկճելու, իշխելու կապը՝ Փիլիպեան վարդապետէն անդին կ'երթայ (նոյնպէս՝ Լաբլիի վիզէն կախուած պարանոց...): Հասկնալով հանգերէ մայրորդը, կարելի է սակայն անտեսել Կոտոյի սպասման գիւտը: Ամէնէն անի՝ մասսա երեւոյթները՝ երկախօսութեան վերածելու եւ բեմադրութեան համար անշարժ վիճակ մը՝ շարժումի վերածելու արուեստի պահերը եւ բանաստեղծական վիճակները:

Վլատիմիր՝ Արդեօֆ եւ քնացած էի, մինչ՝ միւսները կը տառապէին: Հիմա, արդեօֆ եւ կը քնանամ վաղը: Երբ կարծեմ որ արթնցած եմ, ինչ պիտի ըսեմ այսօրուան համար... որ, այստեղ, բա՝ բեկամիս՝ իսթրակոնին հետ մինչեւ գիշեր սպասեցինք Կոտոյին...:

Յ. ՓԱՓԱՋԵԱՆ

«En Attendant Godot» (Théâtre de l'Odéon, Octobre 1980).

ՄԱՏԵՆԱԳԻՏՈՒԹԻՒՆ. —

«Սպասելով Կոտոյին» գրուած է ֆրանսերէնով. եւ գիրքի ձեւով, առաջին անգամ լոյս կը տեսնէ՝ 1952ին: Առաջին քննադատութիւնը տեղի կ'ունենայ Յուլի 5, 1952ին: Թէպէտ Պապիլոնի մէջ, քննադիրն էր՝ Ռոժէ Պլէն: Անգիւրեմի քարգմանութիւնը, այլ խօսքով՝ հեղինակութիւնը կ'ընէ՝ Սամուէլ Պէլէք, մեծ բծայնացրութեամբ: Որոշ տարբերութիւններ ալ կան երկու բնագրերու միջեւ: Թատերախաղը, քարգմանուած եւ քննադրուած է՝ 20 լեզուներով:

- 1.— «En Attendant Godot». Les Editions de Minuit.
- 2.— «Waiting For Godot». Faber.
- 3.— «The Theatre of the Absurd» — Martin Esslin. A Pelican Book.
- 4.— «Samuel Beckett» — R. Hayman. H.E.B. Paperback. Contemporary Playwrights Series.
- 5.— «Beckett» — Pierre Melèse. Seghers.
- 6.— «A Student Guide to the Plays of Samuel Beckett» By B. Fletcher, J. Fletcher, B. Smith, W. Bachan. Faber.
- 7.— «Pour un Nouveau Roman». (Samuel Beckett, ou la présence sur scène). Alain - Robbe Grillet. Les Editions de Minuit.

ԺԸ. դարուն վերջերը, տեսարանու թիւնը կը դադրի փրկութեան մեծ նախնորհն ըլլալէ ու կը ստանայ դրակաշնութեան քաղաքացիութիւնը: Փարիզի «սպլոն»ները կը վերածուին քննադատութեան մարգարաններու: Անոնց յա՝ բուցած դեղագիտական վէճերուն հետաքրքրութիւնը կը վարակէ քաղաքացիներն անգամ. անոնք եւս նկարներ կը

Տիտերո, սալոններու վրայ գրուած յօդուածներով ինքզինքին կու տայ արուեստը զեկավարելու եւ նկարիչներ պատրաստելու առաքելութիւնը: Յաւակնաւոր յօդուածներով սարսափ կ'ազդէր նկարիչներուն վրայ այնքան՝ որ անոնք կը նախընտրէին անմահանալ անոր մէկ խօսքին, քան՝ իրենց դործին մէջ: «Տաղանդի շարժարար» կ'անուանէ կինը, ու կը թելադրէ նկարիչներուն, որ չհետեւին անոնց «տափակ ճաշակ»ին: Բայց, ինք եւս կը դառնայ տաղանդի շարժարար, երբ կը յանձնարարէ արուեստա՝ դէտներուն, որ նկարեն պատմական, դեցարանական եւ տրամաբխ նիւթեր, «այլապէս՝ ինչ բանի կը ծառայէ նրկարչութիւնը»: Տիտերո, համոզուած է իր անխաղաղանութեան վրայ. «Լաւ կը զգամ նկարչութիւնը, եւ լաւ կը դատեմ գոյն: Ժամանակը՝ պիտի որդեգրէ ճաշակ եւ դատողութիւն»: Այս յաւակնաւոր խօսքերուն առնթեր, կ'արտայայտէ նաեւ անխաղաղ ճշմարտութիւններ. «Մեծ դժոյճներ շատ ունինք, մեծ քոյր՝ քիսաներ՝ բնաւ չունինք: Նկարչութիւնը կ'արտայայտուի ոչ թէ գոյներու եւ ձեւակերպերու միջոցով, այլ՝ գոյներուն եւ ձեւակերպերուն մէջ»: Այսքան ճիշդ եւ գեղեցիկ մտածում՝ երբեք չէր յայտնուած իրմէ առաջ:

Երբ, Տիտերո, արուեստի վրայ մտածումներ կը գրէ՝ կը հասնի մեծութեան, երբ նկարներ կը վերլուծէ՝ կ'ընէ միջակութեան: Փունջ մը՝ իր քննադատելու ձեւերէն. «Ողորդ Շալը՝ այլեւս երիտասարդ չէ. ըսէք ինծի, թէ ինչ կըրնանք ընել ալ իրեն, որ չնկարէ»: «Պր. Ֆրանկոնար, երբ նկարիչ մը անուն ունենայ, պէտք է որ քիչ մըն ալ ինքնա՝ գիտակցութեան տէր ըլլայ»: «Պր. Լէփիլէ. ձեզեցէր այդ նիւթերը. անոնք կը պահանջեն ճաշակ մը՝ որ դուք չունիք»: Տիտաքարական այս խօսքերը՝ քննադատական ոչ մէկ բառ կը պարունակեն. կը մնան ծիծաղելի յոխորտանքներ:

Մեծ տեսաբանի մը լաւագոյն կարելիութիւններով օգտուած, Տիտերո՝ կը կորսնցնէր մտածելու եւ դատելու հաւասարակշռութիւնը՝ ինքնահաստատութեան մէջ: Բայց, մեծ արժանիք մը ունի ան, վերանորոգելու եւ արդիականացնելու համար քննադատութեան սեռը, որուն մէջ իմաստասիրական ծանրութիւն մը դըրած էին գերմանացի տեսաբանները:

Սթանտալ՝ աւելի քննադատ էր, քան տեսաբան, նոյնքան յաւակնաւոր եւ հակասական, որքան՝ Տիտերո: Երկուսու թիւն մը կայ իր մէջ: Դասական է մշակոյթով, վիպական է՝ խառնուածքով: Նկարչութենէն՝ զգայնութիւն կը պահանջէ, բայց հազաւ կ'ընդունի՝ Տըլաքընուայի գոյնին շնորհ: Հոգի կը փրկուէ կտաններուն վրայ, փոխանակ՝ նախ նկարչութիւն փնտռելու: «Ապացոյց

վերլուծեն ու երբեմն ալ կը սաստեն պարկեշտութեան դէմ մեղանշող քննադատները: Այդ փաղանգին մէջ են Հանրապետութեան ապագայ նախագահները՝ Կիզո, Թիէո եւ Փուանքառէ: Բոլորն ալ՝ գրականութիւն կ'ընեն՝ քննադատութեան տարադիւ տակ: Արուեստի եւ գրականութեան մօտենալու ձեւերը տակաւին չեն անջատուած իրարմէ:

Ա.

մը՝ թէ չէ կըցած հեռանալ բռնակալ դասակարգութենէն. սակայն, քննադատութիւնները կը գրէ ռոմանթիկ ոգիով: Կը գովէ դասականները, կը ծաղիկ գտնոյր, համաձայն՝ իր երկրութեան թելադրանքին: Երբ կ'ըսէ. «Նկարչութիւնը երբեք կայուն չէ մնացած», կ'ընդունի թէ արուեստին պատմութիւնը՝ յեղաշրջումներու թուական է, որուն վերանորոգելու փորձերը՝ կը ծաղրուին միշտ. «Վա՛յ անոր՝ որ կը յանդգնի հնարել»:

Սթանտալի բացատրութիւնները՝ մըտածումի նորութիւն ունին, քիչ անգամ՝ խորութիւն. կը յորդորէ նկարիչները՝ որ ճամբորդեն: Անքի հարստութեան անհրաժեշտ կը գտնէ՝ նոր հորիզոններու ծանօթութիւնը. «Տիեզերքը՝ բաց գիրք

Գրեց՝
ԶԱՐԵԶ ՄՈՒՔԱՏԵԱՆ

մըն է. անոր առաջին էջը կարդացած կ'ըլլաք, երբ մէկ երկիր միայն տեսած էք»:

Սթանտալ, կը հանդիպի այն շրջանին, երբ Տաւիտի դասականութիւնը սկսած էր աչքերը ծանծրացնել: Ֆրանսական արուեստը, Տաւիտի մէջ անշարժացած՝ նրկարիչ՝ թուականներ կ'արտադրէր: ԸՍ՝ թանաղ, կ'ուզէ որ՝ արուեստը չենթարկուի մեծի մը գեղագիտական իտէալին, վերանորոգուի միշտ, որպէսզի գեղեցիկը փայտասակի թարմութեան մէջ:

«Արուեստը՝ արուեստին համար» պատգամող տեսաբանն է՝ Թէօֆիլ Կօթիէ: Հակառակ իր սուր զգայնութեան, չկըրցաւ քննադատի միատեսակ ըմբռնում մը ձեւակերպել, մեծ արուեստագէտ մը դուրս չգտնեց, կը յիշէ՝ միջակներ ալ: Կը մեկնի՝ հիշէն, հասկնալու համար՝ նորը: Կ'անէ՝ նորը, բացատրելու համար՝ հիւր: Մտքի յարստեւ երթեւեկով՝ կը բանայ մտածումներու ծալքը: Կը կարծէ Կօթիէ, թէ կարելի է լաւ դժող ըլլալ, միեւնոյն ատեն՝ լաւ քոյրքիստ:

Հաշտեցնել ինքի նկարած ձեւակերպերը՝ Տըլաքընուայի նկարածներուն հետ՝ անկարելի է:

Չգայուն դոյնը եւ մտածուած ձեւակերպը, կը յատկանշեն արուեստին երկու բեկունքները՝ դասականութիւն եւ վիպականութիւն:

Կօթիէ՝ մտածումներու մէջ չի տարածուիր. գիտէ թէ, շատ բան ըսելու գոյր է քիչ բան կ'ըսէ, բայց, կը յայտնէ մնացուն ճշմարտութիւններ: «Քիչ ալ՝ խառնուած նկարը, վերաջացած կ'ըլլայ՝

երբ նկարիչը աւելցնելիք բան չի գտնիր. շատ աշխատածը՝ կրնայ բնաւ վերջացած չըլլալ»:

Հազիւ քանի մը էջ գրած է սալոններու վրայ. քանի մը էջ ալ՝ տարբեր աւելցնելով. եւ սակայն, քննադատութեան անդաւազանին մէջ, իր փոքր տեղն ունի Ալֆրէտ ալ Միւսէ: Արուեստի դործը, համաձայն այս բանաստեղծին, հաճելի պէտք է ըլլայ թէ հասկցողին եւ թէ ժողովուրդին. «Նկարել միայն ժողովուրդը՝ դին համար՝ արհեստ ընել է. նկարել միայն հասկցողին համար՝ գիտութիւն ընել է»: Բարձր մտածումներ յայտնելու յաւակնութիւնը չունի Միւսէ. կ'ըսէ պարզապէս՝ ինչ որ կը պայ յատկաբէն: Ինքնատիպութիւն՝ որոնողներու կողմը չէ, պիտէ թէ, արժէքաւոր դործը՝ արժէքէն կը ծնի ու արժէքը՝ նախատիպին չունի. կ'այցելէ թէ՛ ինքնատիպին, եւ թէ՛ նմանողին: «Ինչո՞ւ, դատապարտել նմանութիւնը, երբ արդիւնքը՝ գեղեցիկ է: Վերգրելու՝ զաւակն է Հոմերոսին. Թասոս՝ զաւակն է Վիրգիլիոսին: Ինչ ալ ըլլայ ալը նըր չընչումին, սրբազան է, երբ կը անող՝ ծաղորդէ՝ մնայուն դործեր»: Մինչեւ հիմա, արուեստի դործը՝ այս ձեւով ըմբռնող չէ եղած մտածումի պատմութեան մէջ:

Վիպական քննադատ մը՝ Պոտրէն: Կը պահանջէ նկարչութենէն՝ յուզականութիւն եւ բանաստեղծականութիւն: Կը դընտաւտէ նկարը, իր հոգիին բերած երազանքներուն չափովը:

Պոտրէնի աստուածը՝ Էնկլոն էր: Համոզուած՝ թէ անոր «Օտալիք»ին առջեւ Ռաֆայէլն անգամ պիտի դողար: Երկար չի տեսեր այս պաշտամունքը: Ինչպէս կը դառնայ՝ տաղանդալի: Անոր պատուանդանին վրայ կը բարձրացնէ՝ «բոլոր մանակներու ամէնէն ինքնատիպ արուեստագէտը՝ Տըլաքընուա»:

Երբ տեսակ արուեստագէտ կը ծանոնայ Պոտրէն. իրապաշար՝ ծալլ չողի, դասականը՝ եսէ զուրկ, երեւակալող՝ ստեղծագործ: Յատկանշական է դըմադրութեան վրայ ունեցած համոզումը: Մօտէլի մը ներկայութիւնը նկարին դիմաց՝ աւելորդ կը գտնէ, որովհետեւ, Տըլաքընուա կը նկարէ՝ առանց մօտէլի: Ճշգրիտ գծադրութիւնը՝ անխօս կը գտնէ, որովհետեւ՝ «մեծ դժոյճները, իրենց ուղեղին մէջ դրոշմուած մօտէլն կ'առաջնորդուին»:

Պոտրէն, կը սիրէ ընթերցողը ապշեցնել՝ նորակերտ բացատրութիւններով եւ փաբաստաբալ կարծիքներով: Նկարչութիւնը կը բաղդատէ՝ երաժշտութեան հետ. կը գտնէ նմանութիւններ: Նկարին մէջ կը տեսնէ՝ հաւմանի, մեյօտի եւ բռնաբարքիւն: արձանագործութեան մէջ՝ գոյն, գրականութեան մէջ՝ կերպրեկալ, ու կ'եզրակացնէ. «Արուեստները կը ձգտեն ինքն իրար լրացնելու, գտնէ՛ իրարու փոխադարձ ուժեր ընծայելու»: Աւելի առաջ մղելով տեսութիւնները՝ ինքնատիպութիւնը, կ'ըսէ. «Եթէ երաժշտութիւնը մը լսեմ, նմանութիւններ կը գտնեմ՝ գոյներու, ձայներու եւ անուշահոտութիւններու միջեւ»: Մտածումին տարորինակութիւնը որոնող Պոտրէն, քննադատութեան կու տայ լեզու մը, որ աւելի կը պատշաճի երաժշտութեան: «Մեկտիւն՝ մեծութիւնն է գոյնին»: Այս բարդ գովերգը, որ կը կոչուի գոյն, լըսին մեծ համերգը: Քննադատութիւնները կը գրէ ափարիզներով. «Գեղեցիկը միշտ տարորինակ է»: «Երանքն» արդիւր կ'ըլլայ գեղեցիկին: «Կարմիրը՝ փառք կ'երգէ կանանչին»: Ինքնատիպ մտածում մը եւս. նկարչութիւնը կը բացատրէ՝ կլիմաներու ազդեցութիւնով: «Իրման թիգը՝ զաւակն է հիւսիսին, որովհետեւ երազները կը ծնին մշուէն»: Հարաւի չոր կլիմային մէջ կը գետեղէ իրապաշտութիւնը:

Պոտրէն, չկըցաւ հաւատարիմ մնալ իր ռոմանթիկ ոգիին, որ այնքան լաւ կը զգար արուեստի յուզականութիւնն ու գոյնին մեղեդին: Քննադատի յստակ ուղի դրութեան մը պակասը, պատճառ եղաւ որ գոյութիւն չունենայ արուեստի մէջ պատրիւսական տեսութիւն մը:

Pierre-Jean JOUVE

un grand poète français méconnu

Pierre Jean Jouve, qui est né à Arras en 1887 et qui s'est éteint à Paris en Janvier 1976, est un des très grands poètes de langue française du XXème siècle, à l'égal de Saint-John Perse, son exact contemporain.

Son œuvre poétique, difficile et souvent hautaine, est beaucoup moins connue que son œuvre romanesque d'où émerge surtout *Paulina* 1880 transposé — maladroitement, il faut l'avouer — au cinéma, par Jean-Louis Bertucelli, il y a quelques années.

L'œuvre de Jouve a en tout cas énormément souffert de l'exceptionnel acte de reniement que l'auteur lui a fait subir en 1928. A 41 ans, Jouve a en effet décidé de renier officiellement toute sa production littéraire de jeunesse — soit plus de vingt ouvrages — avec une fureur et une fidélité qui sont restées largement incomprises. Le caractère ombrageux du poète a ainsi malheureusement porté ombrage à son œuvre elle-même. Il convenait donc de resituer l'œuvre de Jouve dans son contexte et dans sa vérité. Et, pour ce faire, il était urgent de faire connaître à la fois le contenu de l'œuvre reniée de Jouve et les raisons de son reniement. C'est ce que je me suis efforcé de faire dans une thèse de doctorat d'Etat (780 pages!) récemment soutenue en Sorbonne (*). Dans ce travail dont je ne livre ici, bien sûr, que le résumé, j'ai voulu montrer que l'intérêt de l'œuvre reniée de Pierre Jean Jouve réside certes dans ses richesses propres, mais également dans le fait qu'elle annonce maintes orientations de l'œuvre ultérieure. J'ai tenu ainsi à réconcilier le fleuve avec sa source.

Pour retracer l'itinéraire affectif, intellectuel et artistique de Jouve pendant les années capitales qui mènent l'auteur d'une première naissance poétique à une «seconde naissance» placée sous le signe régénératoire du sacrifice, j'ai eu recours à de très nombreuses sources inédites : correspondances en textes.

Mon travail s'est organisé chronologiquement autour de trois grandes périodes :

1) L'œuvre de Jeunesse (1906 — 1914)

Le futur poète, qui vit son enfance à Arras sous le joug d'un père brutal, est très vite la proie d'obsessions morbides et d'un érotisme coupable que son dandysme s'efforce de masquer. L'enfant est requis par la musique, mais l'adolescent découvre la poésie à travers Mallarmé et compose ses premiers vers, de facture symboliste.

En 1906, aidé par Paul Castiaux et la famille Charpentier (dont il épousera en 1910, la fille), Jouve lance une petite revue, *Les Bandeaux d'Or*, qui, avec des hauts et des bas, se maintiendra jusqu'en 1913. Jouve y accueille d'abord les poètes symbolistes qu'il admire (tandis qu'il

publie, en 1909, sa première plaquette, *Artificiel*, de tonalité mallarméenne), avant de se tourner vers les membres de l'Abbaye de Créteil et l'unanimité de Jules Romains.

Mais, entre-temps, le poète, qui a subi l'influence éphémère de Moréas et de Signoret, fait la rencontre troublante d'une jeune fille, Lisbé, inspiratrice du roman *La Rencontre dans le Carrefour* (1911) auquel le récit *Dans les Années Profondes* apportera, trente-trois ans plus tard, une réponse différée.

Jouve, que sa quête esthétique tâtonnante ne satisfait guère, s'est, dès 1911, tourné vers le modèle unanimiste et lié d'amitié avec Jules Romains. Ses deux recueils, *Les Ordres qui changent* et *Les Aéroplanes* (1911), sont des marques d'allégeance à l'unanimité. En 1912, *Présences* véhicule toujours des thèmes unanimistes, mais s'assortit d'un intimisme assez proche de Duhamel dont les *Propos critiques* sont devenus pour Jouve un livre de référence.

En 1913, le poète se démarque de plus en plus de Jules Romains et trouve en Jean-Richard Bloch un nouvel ami qui édite d'abord sa pièce *Les Deux Forces* (célébration des «forces» du désir), et qui l'incite ensuite à persévérer dans le registre théâtral, sans grand succès. Le recueil *Parler* (1913) est une œuvre de transition où les thèmes chers à l'unanimité — étiquette que désormais Jouve refuse — sont subvertis. Jouve est fortement requis par l'«art social» que prône son ami Bloch, lorsque survient la première guerre mondiale.

2) L'Idéal Pacifiste (1914 — 1920)

Les années de guerre vont voir l'éclosion d'une amitié exceptionnelle entre Jouve et Romain Rolland.

Décontenancé par le départ enthousiaste de Bloch au combat, le poète, qui connaît la mauvaise conscience de l'expectant, devient infirmier volontaire à l'Hôtel-Dieu de Poitiers. Il trouve quelque réconfort dans la lecture de Tolstoï et adresse bientôt une première lettre à Romain Rolland, en réponse à l'appel de *Au-dessus de la mêlée*.

Jouve demande à Romain Rolland d'être son guide spirituel et décide de le rejoindre en Suisse en Octobre 1915. L'amitié entre les deux hommes ne cesse de croître, et le poète — qui a donné, en 1915, *Vous êtes des hommes* et, en 1916, *Poème contre le grand crime* — s'arrange pour vivre les six mois de l'hiver 1916-1917 à Sierre, auprès de Romain Rolland dont il devient le confident privilégié.

En Mars 1917, soudain séparé de Romain Rolland, Jouve rejoint la colonie pacifiste de Genève, collabore à ses revues et journaux (*Les Tablettes*, *La Feuille*, *La Nation*) et participe à l'enthousiasme interrogatif que suscitent les soubresauts révolutionnaires de Russie.

Pourtant le poète, qui a lyriquement dénoncé les responsables de la guerre dans *Danse des morts* (1917), commence à se lasser de l'engagement pacifiste. Désireux de faire témoigner l'art contre la guerre, il écrit *Hôtel-Dieu*, «récits d'hôpital en 1915». L'approche de l'armistice ne lui inspire que déception et l'incite à se défendre préventivement contre la dangereuse accusation de «défaitisme».

L'immédiat après-guerre conduit Jouve à se lancer dans une quête poétique novatrice que Romain Rolland ne semble guère apprécier. Cette relative incompréhension irrite Jouve qui a entamé la rédaction d'une très importante étude sur Romain Rolland, prévue depuis des années. Commencé en Suisse et achevé en Italie, l'ouvrage *Romain Rolland vivant* (1920) est une vaste fresque de la pensée et de l'action de Rolland pendant la guerre. Pourtant, si Jouve salue

par
Daniel LEUWERS

en Romain Rolland l'homme de pensée, c'est pour s'attaquer ensuite insidieusement à son art. Une secrète lézarde commence dès lors à fissurer le solide édifice de l'amitié.

3) Le Reniement (1920 — 1928)

Après la publication du *Romain Rolland vivant*, Jouve oscille, à l'égard de son vieil ami, entre la fidèle dépendance et l'abrupte sécession. Le poète se sent à la croisée des chemins. S'il est un moment tenté de poursuivre l'évocation de son passé pacifiste, il lui préfère néanmoins l'aimantation de l'avenir qui va bientôt prendre le visage de la psychanalyste Blanche Reverchon dont le séjour, au printemps 1921, à la Villa Galileo — où Jouve habite, en surplomb de Florence — éveille chez le poète des sentiments passionnels que reflètent les vers de *La Villa Giacomini*, en totale rupture avec les poèmes d'*Elégies* inspirés par l'après-guerre.

Le voyage que le poète effectue en Août 1921 à Salzbourg, en compagnie de Blanche Reverchon, marque le début d'un grave dilemme sentimental dont Romain Rolland, sollicité par Jouve, se refuse à être le témoin et l'arbitre. Le poète tente quelque temps de trouver un dérivatif dans le journalisme, mais la crise sentimentale resurgit, plus forte encore et aiguë par l'écriture des poèmes de *Voyage sentimental*. Un nouveau voyage avec Blanche Reverchon, au cours de l'été 1922, va d'ailleurs conduire Jouve à rompre son premier mariage.

Le poète connaît alors, entre 1923 et 1924, une longue traversée du désert. Nombre de ses amis, hostiles au *Voyage sentimental*, s'éloignent de lui. Dans le recueil *Prière* (1924), Jouve fait pour tant de la répudiation de son passé un allié bénéfique, sous le signe conjugué du sacrifice et du mysticisme. Pour donner le change à certaine culpabilité, il se livre à maintes activités : le lancement de la collection «Poésie du temps», plusieurs traductions poétiques (Tagore, Kipling) et théâtrales (Hamsun, Tchekhov, Shake-

speare). La lecture des mystiques et la découverte de Freud (grâce à Blanche Reverchon qu'il va épouser) l'incitent à mêler poétiquement dans son œuvre érotisme et spiritualité, comme il le fera dans le recueil *Les Noces*.

En 1925, le poète inaugure sa «vita nuova». Il compose un roman, *Paulina* 1880, qui, au-delà des «mémoires d'Italie» qu'il ressuscite, exprime le désir d'une «seconde naissance» que l'héroïne partage avec l'auteur. Cette œuvre, d'une écriture novatrice, assure la notoriété de Jouve dont le recueil *Nouvelles Noces* permet la transition avec un autre roman, *Le Monde désert*. Jouve y évoque la Suisse des années de guerre, brosse, à travers Luc Pascal, le portrait d'un écrivain que les ruptures dynamisent, et opère un «gommage» prémonitoire de Romain Rolland.

C'est peu après la publication du *Monde désert*, en 1927, que Jouve rompt spectaculairement avec Romain Rolland en brûlant les 300 lettres qu'il a reçues de lui, et s'achemine vers la décision de renier toute son œuvre antérieure à 1925. Mais le ton péremptoire de la *Postface de Noces*, en Février 1928, cache mal certains tiraillements intérieurs, et il faudra attendre l'année 1933 pour que le reniement soit pleinement assumé, sous le triple signe de l'inconscient, de la spiritualité et de la catastrophe, et conjointement avec une révolution formelle.

L'œuvre de Jouve écrite après 1925 demande à être explorée et éclairée. Elle est en tout cas disponible aux éditions du Mercure de France ou dans deux collections de poche : dans la collection «Poésie / Gallimard», on peut lire *Les Noces* et *Sueur de sang* — deux de ses principaux recueils poétiques — ainsi que *Diadème* et *Mélodrame*; quant à la collection «Folio», elle offre deux beaux romans : *Paulina* 1880 et *Hécate*.

Daniel Leuwers

Trois courts poèmes de Jouve, extraits des *Noces* :

«Déserts, déserts soyez ouverts
Beaux pays soyez effacés !
Franchis franchis à pas muets
Le globe matinal de l'âme.

×

«MA NATURE ET LE FEU

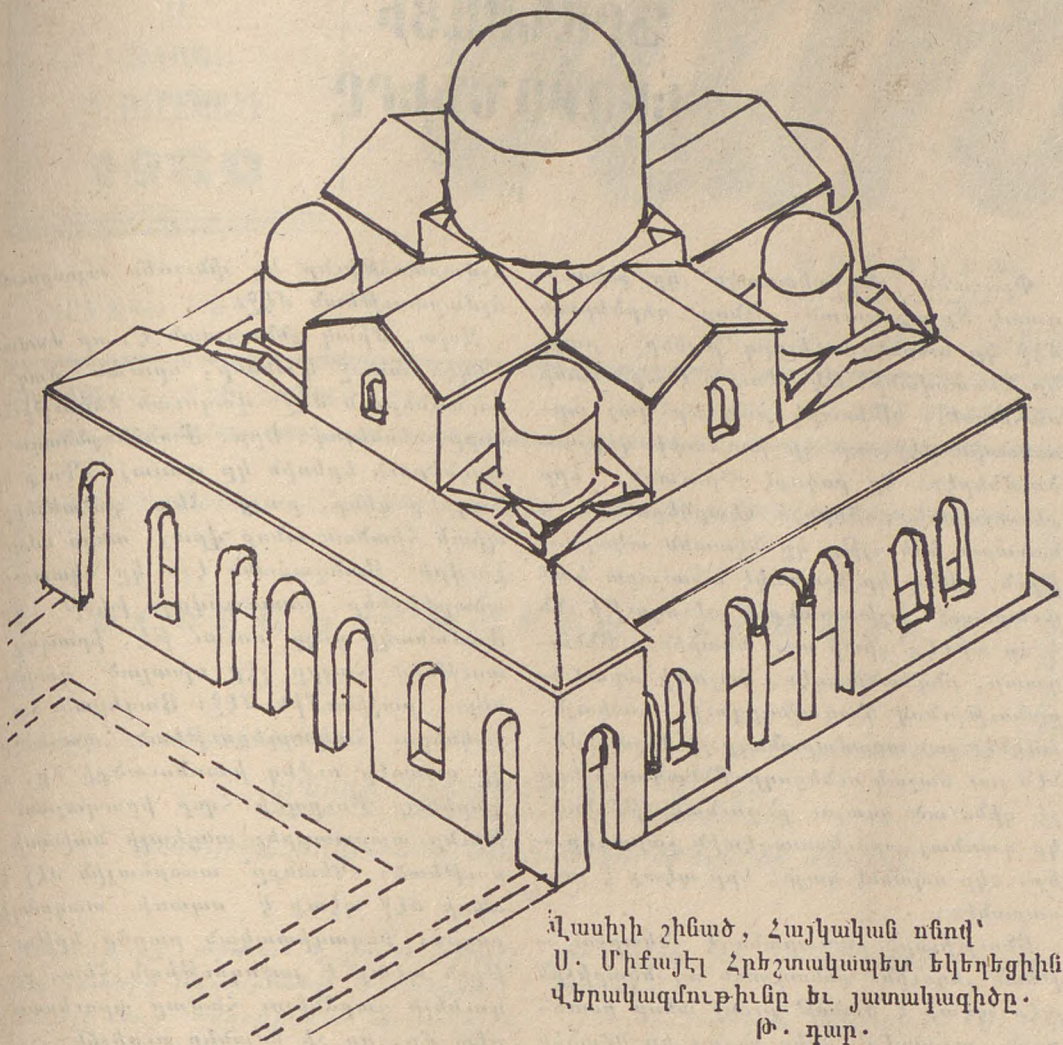
Est - ce vrai est - ce bien vrai
La chose est consumée
Tes yeux à l'intérieur sont retournés
Une seconde vue vers le ciel les habite.

×

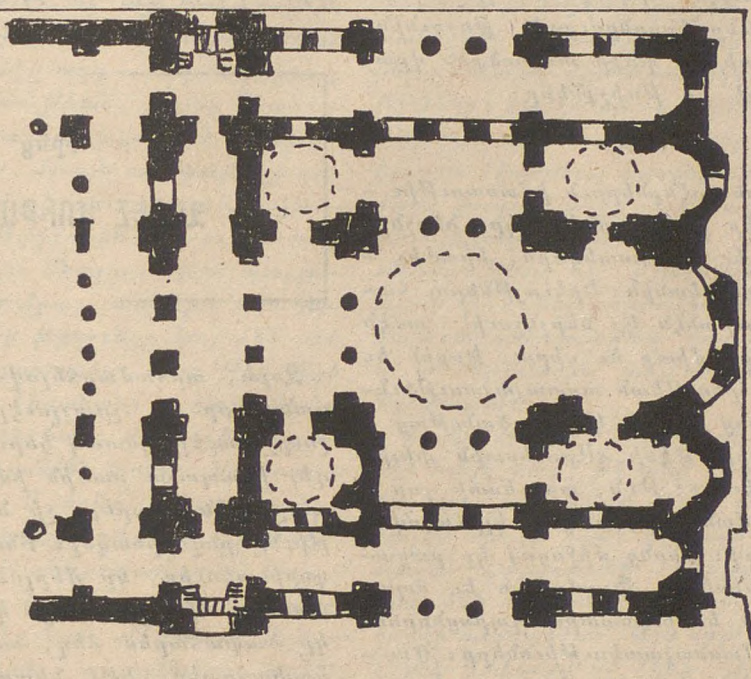
LE CIEL DANS LA TERRE

Resplendissant doux jardin de
couvent
Il n'y a rien de plus reluisant que
ta folle plante
Rien de plus amoureux que le jour
à ton sein
Rien de plus chaste que ta sueur
claire
De silence de méditations et d'oiseaux
verts.

(*) Le titre exact de cette thèse est «Pierre Jean Jouve. — La naissance d'un poète (1906 — 1928)». L'ouvrage sera publié sous sa forme intégrale à Lille et de manière fragmentaire aux éditions Albin Michel.



Վասիլի շինած, Հայկական ունով՝ Ս. Միքայել Հրեշտակապետ եկեղեցիին վերակազմութիւնը եւ յատկագիծը. Թ. դար.



քերնին վտանգուած տեսնելով՝ Հայաստանը ձգեցին եւ Բիւզանդիոն ապաստանեցան: Հոն՝ զահին վրայ էր Լեւոն կայսրը (457 - 479), որ զիրենք սիրով ընդունեցաւ եւ անոնց ապահովութեան համար, զիրենք հաստատեց Մակեդոնիոյ «նիկէ» քաղաքը: Այսպէս էր որ Արշակունիները հաստատուեցան Բիւզանդական կայսրութեան մէջ:

Բայց՝ Գիւնէսիոսի այս պատմութիւնը չըսեր թէ ինչպէս Վասիլ ծնաւ Աղբիւսնուպոլսոյ մէջ, այսինքն՝ Թրակիա եւ Կոնստանդնուպոլսոյ մէջ:

Իրականութիւնը՝ հաւանաբար տարբեր ըլլայ: Արդարեւ՝ Թրակիոյ մէջ հայկ. զորաւոր գաղութ մը կար: Զ. դարուն վերջերը, Մորիկ կայսրը՝ Հայաստանէն գաղթականութիւն տարաւ եւ զանոնք հաստատեց Թրակիոյ մէջ, հայ իշխաններու վարչութեան տակ: Ը. դարուն, Կոստանդին կայսրը (741 - 775), Կալինէն վերցուց ուրիշ գաղթականութիւն մը եւ նորէն՝ զանոնք Թրակիա հաստատեց: Այս գաղթականութիւններու ներկայութիւնը հաւանաբար չփոթութիւն յառաջ բերած է միտքերու մէջ, Մակեդոնացի Արշակունիները՝ Թրակիոյ մէջ տեսնելով:

Շատ կանուխէն՝ Հայերը արդէն եկած էին Բիւզանդիոն: Գիտենք թէ՛ Յուստինիանոս կայսեր օրով՝ Արտաւան Արշակունի՝ Յովհաննէս Արշակունի թագաւորի որդին՝ Բիւզանդիոն էր, ուր շատ կարեւոր անձանութիւններ մը եղաւ եւ նոյնիսկ փորձեց կայսերական զահին տիրանալ: Յուստինիանոս՝ մահուամբ պատժեց դաւադիրները, բացի՝ Արտաւանէն, որուն, նոյնիսկ ատեն մը վերջ՝ բարձր պաշտօններ յանձնեց: Ի. դարուն վերջին նաեւ ուրիշ Ա. ր. շ. ա. ի. ի. ի. մը՝ Վաղենտինոս պատրիկը, որ ըմբոստացաւ Հերակլի թոռան՝ Կոստանդինի դէմ, բայց ձախողեցաւ եւ զոհուեցաւ: Այս Վաղենտինոսի Հայ - Արշակունի ըլլալը՝ Սէբէոս մեղի կ'իմացնէ. «Կարգէն վերայ գաւառաց իւրոց զարաւարս Վաղենտինոսն, որ կոչուէր՝ Արշակունի»:

Ինչ որ ալ ըլլայ, անհաւանական բան մը չէ որ Վասիլ սերած ըլլայ Արշակունիներէն:

Ինչ որ կարեւոր է, այն է թէ՛ Բիւզանդացի պատմիչներէն եւ անոնց հետեւող եւրոպացի հեղինակներէն՝ ոչ ոք չիտած է Վասիլի Հայ եւ Արշակունի տոհմէն ըլլալը:

Մակեդոնիոյ մէջ բազմաթիւ Հայեր եւ Սլաւներ կը բնակէին: Վասիլիէվ, կ'ենթադրէ թէ, Վասիլ ըլլայ՝ կիսով Հայ եւ կիսով՝ Սլաւ: Իր ընտանիքը՝ կ'ըսէ Վասիլիէվ (Histoire de l'Empire Byzantin, T. I. p. 398. Ed. Piccard, Paris 1932) ծագումով Հայ էր, բայց, դարերու ընթացքին, 457 թուականէն մինչեւ 867 թուականը, չորս հարիւր տարուան ընթացքին, հաւանաբար՝ խնամիացած է Սլաւներու: Բայց, Վասիլիէվ նկատի չառնէր թէ, կէս - Սլաւ Վասիլը՝ Սլաւ Պուլկարները գերի պիտի չտանէին: Թերեւս ալ, այս սլաւական խնամութեան համար ըլլայ, որ Միքանածիւնը չի խօսիր Վասիլի հօրմէն:

Վասիլ երբ դահ բարձրացաւ՝ 30 տարեկան էր, կ'ըսէ Աղոնց, այսինքն՝ ծնած էր 837-ական թուականներուն. ուստի ալ կը կարծեն թէ 812 թուին ծնած ըլլայ ան, ինչ որ՝ սխալ է: Արդարեւ, Թէոփիլից իշխանը, 855ին կը յանձնարարէր Վասիլը՝ Միքայել կայսեր, եւ Վասիլի համար կ'ըսէր «պատանի» (մէթէրօն): Եթէ, Վասիլ ծնած ըլլար 812ին, 855ին՝ 43 տարեկան կ'ըլլար, որ՝ պատանի տարիք չէ:

Վասիլ եղաւ՝ մեծ հայասէր մը. հայ իշխաններուն միշտ սէր եւ պաշտպանութիւն շնորհեց եւ բարձր պաշտօններ անոնց յանձնեց: Օրինակ՝ Ալեքսի Հայր (Stratigon Alexion Genos Armenion) որ նշանակուեցաւ Կիպրոսի փոխարքայ, կը գրէ Միքանածիւն՝ «Բանակաթեմեր» գիրքին մէջ:

Յովհաննէս Կաթողիկոս ալ կը գրէ. «Այլ եւ մեծ կայսրն Յուստինիանոսն, ոչ փոքր ինչ պայման խաղաղութեան եւ հաճութեան սիրոյ, հաստատեց ընդ արքային մերոյ՝ Աղոնոյ, որդի սիրելի գնահուանելով, եւ հաղորդակից կացուցանելով յամենայն թագաւորութիւնս թագաւորութեան իւրոց» (տպ. Երուսաղէմ, 1867, էջ 177):

Ստեփանոս Ասողիկ ալ կը գրէ. «Նո-

րոգումն Հայոց թագաւորութեանս ի ձեռնն Աղոնոյ Բագրատունւոյ, որ եղել յաւուրս Վասիլի՝ Յունաց թագաւորին եւ կամակցութեամբ նորին՝ ի 336 թուին Հայոց:

Իսկ՝ Վարդան Պատմիչը կը գրէ.

«Դարձեալ ի նոյն կայսերէ՝ Վասիլէ եկն ներքինի մի Նիկիոյ կոչեցեալ յերեք հարիւր քառասուն եւ հինգ քուին, խնդրեալ ի յԱղոնոյ քաղաքէն քերեալ շատ պարգեւաբանի Վահան ունի եպիսկոպոս Տաթուայ տէր նմա՝ քէ Արշակունի իցէ, զի մայրըն Հայ է, եւ կատարել քուէր տեսեալն Սրբայն Սահակայ՝ նստիլ քաղաքը Արշակունի, եւ կամէր պսակիլ ի Բագրատունւոյն: Զոր կատարէ Աղոն, ընդ նմին առաւել եւ տասն հազար արծաթ՝ ընծայ նորաշէն եկեղեցւոյն, որպէս Մաքիմոնիանիս ինք գրիւ արծաթոյ ասեմ գնել զդուռն արեւմտեան սրբայն Ստեփանի ի Յուստինիանոսէ, յիշատակ Հայոց...»:

Վասիլի հայասէր զգացումներուն փայլուն ապացոյցն է անոր շինած մեծ եկեղեցին (Նէա Մէկալի Էփէսիա) աւելի ծանօթ «Նէա» անունով, ձօնուած՝ Ս. Միքայել Հրեշտակապետին (archistratigos): Վարդան Պատմիչի մօտ տեսնեք թէ մեր Աղոն թագաւորը կը նուիրէ 10 հազար արծաթ նորաշէն եկեղեցիին համար: Սա կը նշանակէ թէ ներքինի Նիկիոյ խօսած էր Աղոնի, Վասիլի շինելիք եկեղեցիին մասին: Եւ, անտարակոյս՝ խնդրած է հայ ճարտարապետներու խորհուրդները: Որովհետեւ՝ Վասիլի շինած «Նէա»ն՝ հայկական ոճով է, ինչպէս կը վկայէ նաեւ պատմագիր Վասիլիէվ (Histoire de l'Empire Byzantin, Paris, 1935. Piccard. T. I. p. 490).

Մինչեւ Թ. դար, Բիւզանդական ճարտարապետութիւնը՝ Յուստինիանոսի դարաշրջանի ճարտարապետական ոճը կը կիրարկէր: Այս ոճը՝ առաւելապէս՝ «Միքիալ» ոճին զարգացած մէկ ձեւն էր:

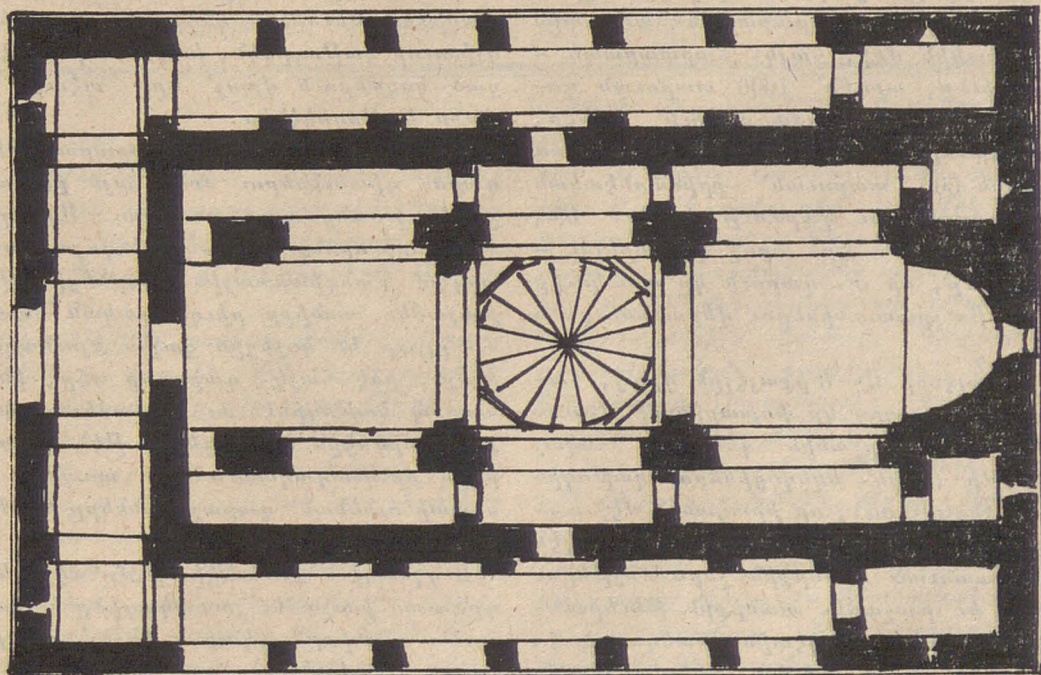
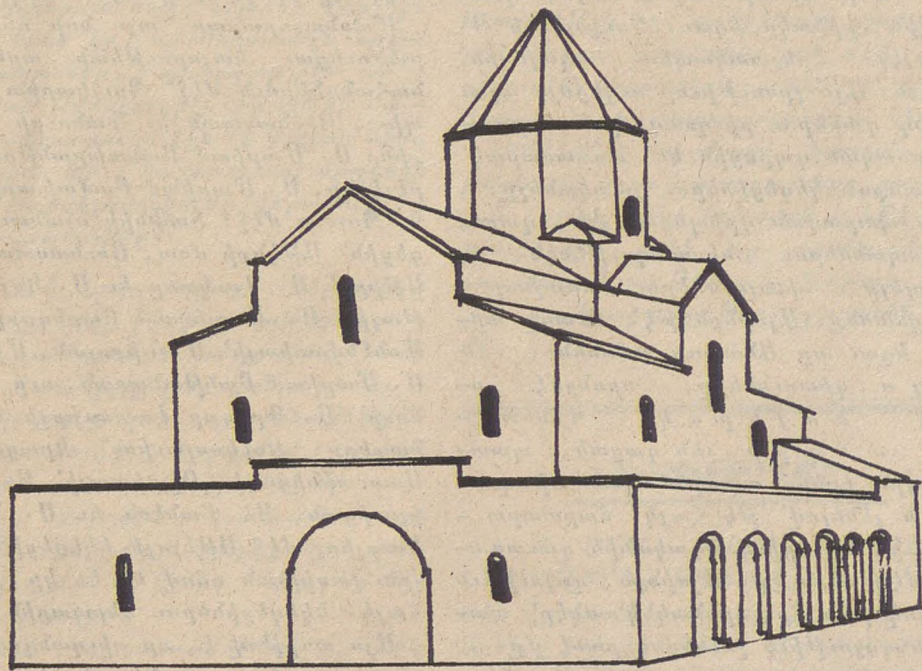
Ըլլայ Ս. Սոփիայի վրայ, որ կը նուիրականացնէ անոր կերպարը, ըլլայ՝ Ռաֆէնայի Սան Վիթալէի եւ կամ Բիւզանդիոնի Ս. Սէրկիոս եւ Պաքոս՝ ու թանկին ճառագայթող յատկապէսն -

րուն վրայ՝ Սիրեաք ոճին դրոշմը կը տեսնուի:

Արեւելքի Հռոմէական կայսրութիւնը, որ կը կոչենք Բիւզանդական կայսրութիւն, մէկ ժողովուրդի մը, մէկ ցեղի մը դործը չէ: Եւ, որովհետեւ կայսրութիւն մըն է, ան իր մականին տակ կը հաւաքէ բազմաթիւ, զանազան ժողովուրդներ: Այդ ժողովուրդները՝ արդէն գոյութիւն ունէին կայսրութեան հողային տարածութեան վրայ, նախքան Բիւզանդական կայսրութեան կազմուիլը եւ իր ինքնութեան գիտակցիլը: Այս ժողովուրդները կը կազմէին արդէն՝ քաղաքակրթութիւններու կեդրոններ: Անոնք էին որ լայնօրէն մասնակցեցան հելլենական քաղաքակրթութեան փթթումին: Բիւթանեացիներ, Լիտիացիներ, Ֆրիժիցիներ, Բամֆիլիցիներ, Կապաթովկիացիներ, Սուրիացիներ եւ Հայերը, բոլորն ալ՝ հին քաղաքակրթութիւններ ունեցող ժողովուրդներ էին: Այս ժողովուրդները բերին իրենց քաղաքակրթութեանց բաժինները՝ Բիւզանդական կայսրութեան եւ անոր քաղաքակրթութեան ձեւաւորումին մէջ:

Երբ, Մեծն Կոստանդինոս, Նոյ. 4, 326 թուին կը դնէր առաջին քարը իր նոր մայրաքաղաքին եւ զայն կ'ընէր կայսրութեան եւ քաղաքակրթութեան մը նշանաւոր կեդրոնը, արդէն՝ Արեւելքի մէջ գիտէին թէ՛ ինչպէ՛ս սիւները կը կապեն աղեղներով՝ հելլենական գովթարի (architrave) տեղ, թէ ինչպէ՛ս կը ծածկեն շէնք մը՝ կամարներով եւ զմրէթներով, թէ ինչպէ՛ս որմերը դունաւոր մարմարէ տախտակներով կը ծածկեն եւ արդէն հնարած էին ողնոյցի (pendentif) դրութիւնը, զմրէթը կառուցանելու համար: Բիւզանդիոնի միակ արժանիքը եղաւ այս բոլորը իրարու համադրելով յառաջ բերել զեղարուեստական յուզիչ արտայայտութիւն մը, որ կոչուեցաւ Բիւզանդական ոճ:

Բիւզանդական ճարտարապետութիւնը՝ կայսրութեան կազմութեան կը նմանի: Ան կազմուած է՝ կայսրութիւնը բաղկացնող իւրաքանչիւր ժողովուրդի բերած՝ ճարտարապետական



Օձուրնի՝ հին քրիստոնէական պաղիիքը, եկեղեցին շրջապատող կամարակապ ծածկոցը եւ դարձեալ շինութիւն է, նախ քան 483, հաւանաբար հեքսոնտական սիւնազարդ գաւիթի մը (peristyle) վերապրումը: Այս յատկապէսով բաղադրանքով «Նէա»ի յատկապէսով հետ կը տեսնենք գրեթէ նոյն սիւնադարձը: Թ. դարին սկսած, Բիւզանդական եկեղեցիները կը շրջապատուին կամարածածկ գաւիթով մը՝ Վասիլեան նախատիպին համաձայն, մինչ Հայերը է. դարին սկսած գայն ջնջած են:

Fonds A.R.A.M